زوالِ مغرب

(جلد اوّل)

تصنیف: اوسوالڈ سپینگلر

ترجمہ: ڈاکٹر مظفر حسن ملک

THE DECLINE OF THE WEST (Vol. I)

By: Oswald Spengler

Translated by
Dr. Muzaffar Hassan Malik

THE GREAT BOOKS SERIES 6

سپینگلر نے اپنی شہرہ آفاق کتاب ''زوالِ مغرب'' (Der Untergang des Abendlandes) پہلی عالمی جنگ سے پہلے ہی مکمل کر لی تھی مگر یہ دو جلدوں میں ۱۹۱۸ء اور ۱۹۲۲ء کے درمیان شائع ہوئی۔ اس کا انگریزی ترجمہ "The Decline of the West" ۱۹۲۶ء اور ۱۹۲۸ء کے درمیان شائع ہوا جب پہلی عالمی جنگ ختم ہو رہی تھی۔ اس کتاب نے شائع ہوتے ہی مقبولیت حاصل کرنا شروع کر دی۔ اُس وقت لوگ جنگ کے اثرات بھی دیکھ رہے تھے کچھ اس باعث بھی یہ کتاب اذہان پر اثر ڈالنے لگی۔ اس کی مقبولیت کا یہ عالم ہے کہ آج یہ اکثر زبانوں میں ترجمہ ہو چکی ہے۔

زوالِ مغرب میں سپینگلر نے مصریوں کی تہذیب کے زوال سے لے کر دورِ جدید تک کا جائزہ لیا ہے اور ان کے زوال کے اسباب بیان کیے ہیں۔ اگرچہ وہ اپنی یورپی تہذیب کو منفرد اور ممتاز قرار دیتا ہے لیکن اس کے انجام سے بھی لرزاں نظر آتا ہے۔ استدلال و براہین کی بجائے وہ اپنے تجزیات کی بنیاد، امثال و اعیان پر رکھتا ہے۔ اس کے لیے تاریخ سے پیکر تراشی کرتا ہوا وہ فکر و فلسفے کے میدان میں جا نکلتا ہے۔

Price Rs. 320/-

زوالِ مغرب
(جلد اول)
تصنیف: اوسوالڈ سپینگلر

زوالِ مغرب

(جلد اوّل)

تصنیف: اوسوالڈ سپینگلر

عظیم کتب سیریز ⑥

زوالِ مغرب

(جلد اوّل)

مغربی افکار اور تہذیب کے بعض کمزور اور کھوکھلے پہلوؤں پر
ایک اہم علمی تنقید جو شہرۂ آفاق کتاب ٹھہری

تصنیف

اوسوالڈ سپینگلر

ترجمہ

ڈاکٹر مظفر حسن ملک

نیشنل بک فاؤنڈیشن
اسلام آباد

ادارۂ فروغِ قومی زبان
اسلام آباد

نگران : ڈاکٹر انعام الحق جاوید
ترجمہ : ڈاکٹر مظفر حسن ملک
فنی تدوین : ڈاکٹر عطش دُرّانی

اشاعت : جولائی 2017ء
تعداد : 1000
کوڈ نمبر : GNU-631
آئی ایس بی این : 978-969-37-1001-4
طابع : ملٹی کلرز اسلام آباد
قیمت : -/320 روپے

نیشنل بک فاؤنڈیشن کی مطبوعات کے بارے میں مزید معلومات کے لیے رابطہ:
ویب سائٹ: http/www.nbf.org.pk یا فون: 9261125-51-92+
یا ای میل: books@nbf.org.pk

فہرست مضامین جلد اول

پیش لفظ

نیشنل بک فاؤنڈیشن کی طرف سے پاکستان میں فروغِ مطالعہ و کتب بینی کے لیے جو اقدامات کیے جا رہے ہیں، منتخب، مقبول، بنیادی، ضروری اور سستی کتابوں کی اشاعت اس کا ایک حصہ ہے۔ شعر و ادب اور علوم و فنون کی دنیاؤں سے عمدہ انتخاب کر کے کتابوں کی اشاعت کو عام آدمی کی قوتِ خرید اور رسائی تک لے کر جانا اِس ادارے کا بنیادی فریضہ ہے۔

اس ضمن میں کتابوں کی اشاعت کے لیے بہت سے سلسلے جاری کیے گئے۔ مقبولِ عام بنیادی اور عظیم علمی کتابوں کا یہ سلسلہ بھی اسی کی کڑی ہے۔

کافی عرصہ قبل ادارۂ فروغِ قومی زبان (مقتدرہ قومی زبان) اسلام آباد نے عظیم کتب کی اشاعت کا ایک منصوبہ بنایا تھا جس میں سے پچاس کے قریب اہم کتابیں شائع ہوئیں۔ بڑے عرصے سے ان میں سے بعض مطلوب کتابیں دستیاب نہیں تھیں۔ اب نیشنل بک فاؤنڈیشن اور ادارۂ فروغِ قومی زبان کے "قومی تاریخ و ادبی ورثہ ڈویژن" کے ماتحت آنے کے بعد وزیرِ اعظم پاکستان کے مشیر جناب عرفان صدیقی کی تحریک پر نئی منصوبہ بندی کے تحت ادارۂ فروغِ قومی زبان کے ساتھ ایک معاہدے کے بعد ان کتابوں کو فروغِ مطالعہ کے ضمن میں نیشنل بک فاؤنڈیشن کی طرف سے شائع کیا جا رہا ہے۔ کتابت کی عکسی نقل اور سائز کو برقرار رکھا گیا ہے، البتہ پیش کش ذرا انداز بدل کر کی جا رہی ہے۔

تاریخی تجزیے پر مبنی پہلی بار مغربی معاشرے کو علمی سطح پر تنقید کا نشانہ بنانے والی یہ کتاب بہت جلد مقبولِ عام ٹھہری اور اسے تہذیبی اور ثقافتی تاریخ کے مطالعے میں اہمیت دی جانے لگی۔ اُردو ترجمہ گجرات کے معروف ادیب، محقق اور مترجم ڈاکٹر مظفر حسن ملک نے کیا اور اس کے مطالب کو بیان کرنے میں کامیاب ہوئے۔

میں جناب ثاقب علیم (ڈائریکٹر جنرل ادارہ فروغ قومی زبان)، محترمہ تحسینہ جہان (ایگزیکٹو ڈائریکٹر)، محترمہ انجم حمید (ڈائریکٹر مطبوعات) اور جناب شکیل احمد منگلوری (ڈپٹی ڈائریکٹر مطبوعات) کا ممنون ہوں جنہوں نے اس کتاب کی اشاعت کو ممکن بنانے کے لیے معاہدے کی تیاری میں معاونت کی اور متعلقہ مواد فراہم کیا۔

مئی 1998ء کے ایڈیشن میں شائع شدہ جناب افتخار عارف کا دیباچہ اور ڈاکٹر عطش دُرّانی کی تقدیم کو بھی شاملِ اشاعت ہی رکھا گیا ہے۔ کتاب پیپر بیک میں شائع کی جا رہی ہے تاکہ یہ قارئین کے ذوقِ مطالعہ اور بک شیلف کا حصہ بننے کے لیے کم سے کم قیمت میں دستیاب ہو سکے۔

ڈاکٹر انعام الحق جاوید
(پرائڈ آف پرفارمینس)
مینیجنگ ڈائریکٹر

دیباچہ

تاریخ شاہد ہے کہ تہذیب و تمدن انسانی کے ارتقاء میں دیگر عناصر کے ساتھ ساتھ انسانی دانش و بینش کو بھی ایک خاص اہمیت حاصل رہی ہے۔ دانش انسانی نے فہم و ادراک کی حدود مقرر کی ہیں، علوم و فنون کو نئے زاویے عطا کیے ہیں اور فضیلت کے ان عظیم الشان کارناموں کو چند ایسی کتابوں کی صورت میں یادگار بھی چھوڑا ہے جو ان علمی فتوحات کے سبب خود بھی بڑی کتابوں میں شمار ہوتی ہیں۔ ان گراں مایہ آثار نے اپنے زمانے میں بھی اور اپنے بعد آنے والے زمانوں میں بھی ذہن انسانی کے ارتقاء میں جو کردار ادا کیا ہے صاحبان علم اس سے بخوبی واقف ہیں۔ ہر چند کہ یہ کتابیں مختلف اقوام کا سرمایہ اور ورثہ ہیں اور مختلف زبانوں میں معرض وجود میں آئی تھیں لیکن اپنی اہمیت اور اثر و نفوذ کے سبب تراجم کے ذریعے دنیا کی دوسری تہذیبوں اور زبانوں میں بھی منتقل ہوئیں اور یوں حیات جاوداں کی منزلوں سے بہرہ ور ہو گئیں۔ اب یہ عالمی سطح پر علم و دانش کا اجتماعی سرمایہ ہیں۔

اردو زبان کے فروغ کے لیے تراجم کی ضرورت اور اہمیت کا احساس اس زبان کے علمی دنیا میں داخل ہونے کے ساتھ ہی کر لیا گیا تھا۔ فروغ اردو کے اداروں نے تراجم کو ہمیشہ اولین صف میں رکھا ہے چنانچہ اردو نثر کی تاریخ میں جتنا حصہ اہم طبع زاد تحریروں کا ہے کم و بیش اتنا ہی سرمایہ

تراجم کا بھی ہے۔ تراجم کے بغیر شاید اردو زبان علمی موضوعات کی ان وسعتوں اور بلندیوں سے ہمکنار نہ ہو سکتی جن پر وہ آج نظر آتی ہے۔ اردو تراجم کی تاریخ میں بعض کارنامے تو تخلیقی ادب کے ہم پایہ نظر آتے ہیں اور یہ مقام حاصل کرنا کسی بھی زبان کے لیے بڑے اعزاز اور عظمت کی بات ہے۔

اسی دیرینہ روایت کے تسلسل میں قیام پاکستان کے جشن طلائی کے موقع پر مقتدرہ قومی زبان نے پچاس ایسی کتابوں کے اردو تراجم شائع کرنے کا منصوبہ بنایا ہے جن کا شمار مختلف علوم کے حوالے سے دنیا کی عظیم کتابوں میں ہوتا ہے۔ زیر نظر کتاب "زوالِ مغرب (جلد اول)" اسی سلسلے کی ایک تصنیف ہے جس کے مصنف معروف مؤرخ اور مفکر اوسوالڈ سپینگلر ہیں۔ اس اہم کتاب کا ترجمہ ممتاز محقق و ماہر تعلیم ڈاکٹر مظفر حسن ملک نے کیا ہے۔

—— افتخار عارف

اوسوالڈ سپینگلر اور زوالِ مغرب

پہلی عالمی جنگ کے تباہ کن اثرات نے اقوام مغرب کو جس حالت سے دوچار کر دیا، جرمنی کے ایک دہقانی مفکر نے چند سال قبل ہی اس کی پیش گوئی کر دی تھی۔ یہ تاریخ کا ایک اہم فلسفی اوسوالڈ سپینگلر تھا۔ ۱۸۸۰ء میں پیدا ہوا اور ۱۹۳۶ء میں وفات پائی۔ اس نے اس عالمگیر جنگ کے نتائج اپنی آنکھوں سے بھی دیکھے۔

سپینگلر نے میونخ، برلن اور ہیلے کی جامعات میں تعلیم حاصل کی تھی۔ ۱۹۰۴ء میں اس نے "ہیراکلائطوس" جیسے یونانی مفکر پر ڈاکٹریٹ کا مقالہ لکھا۔ ۱۹۱۱ء تک وہ ایک گرامر سکول میں پڑھاتا رہا۔ بعدازاں اپنی افتادِ طبع کے پیش نظر اس نے پورا وقت اپنے فکری اور تصنیفی کاموں کے لیے مختص کر دیا۔

سپینگلر نے اپنی شہرہ آفاق کتاب زوالِ مغرب (Der Untergang des Abendlandes) پہلی عالمی جنگ سے پہلے ہی مکمل کر لی تھی مگر یہ دو جلدوں میں ۱۹۱۸ء اور ۱۹۲۲ء کے درمیان شائع ہوئی۔ اس کا انگریزی ترجمہ "The Decline of the West" ۱۹۲۶ء اور ۱۹۲۸ء کے درمیان شائع ہوا جب پہلی عالمی جنگ ختم ہو رہی تھی۔ اس کتاب نے شائع ہوتے ہی مقبولیت حاصل کرنا شروع کر دی۔ اُس وقت لوگ جنگ کے اثرات بھی دیکھ رہے تھے کچھ اس باعث بھی یہ کتاب اذہان پر اثر ڈالنے لگی۔ اس کی مقبولیت کا یہ عالم ہے کہ آج یہ اکثر زبانوں میں ترجمہ ہو چکی ہے۔

زوالِ مغرب میں سپینگلر نے مصریوں کی تہذیب کے زوال سے لے کر دورِ جدید تک کا جائزہ لیا ہے اور ان کے زوال کے اسباب بیان کیے ہیں۔ اگرچہ وہ اپنی یورپی تہذیب کو منفرد اور ممتاز قرار دیتا ہے لیکن اس کے انجام سے بھی لرزاں نظر آتا ہے۔ استدلال و براہین کی بجائے وہ اپنے تجزیات کی بنیاد امثال و اعیان پر رکھتا ہے۔ اس کے لیے تاریخ سے پیکر تراشی کرتا ہوا وہ فکر و فلسفہ کے میدان میں جا نکلتا ہے۔

یورپی تہذیب کو سپینگلر یونان اور روما کی باقیات قرار دیتا ہے یا پھر اس کے نزدیک اس

تہذیب کو ہم اپالو کی تہذیب کہہ سکتے ہیں۔ وہ اسے مکان پر حاوی تہذیب سمجھتا ہے، اسے ممتاز لیکن تباہ کن ہتھیاروں کی تہذیب کہتا ہے اور اس کی بنیاد صنعتی قوت کو قرار دیتا ہے۔

اپنے استدلال میں سپینگلر اگرچہ گوئٹے سے متاثر ہے اور معاصر تہذیب کو "فاؤسٹ کی تہذیب" کا نام دیتا ہے لیکن وہ اپنے فکر کو نطشے سے بھی مستعار لیتا ہے۔ اپنے استدلال کی بنیاد وہ حیاتیاتی اور کائناتی مظاہر پر رکھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ یہ تہذیب ہزار برس کی گردش ضرور مکمل کرے گی۔ اِس کا دورِ عروج نشاۃ ثانیہ میں تھا اور اُس کا عہد اب خزاں کا دور ہے جو اپنے موسم سرما کے انجام کو بس پہنچنے ہی والی ہے۔

اقبال کے حوالے سے گوئٹے اور نطشے کے اثرات کا جہاں جائزہ لیا جاتا ہے وہاں سپینگلر اور اس کی "زوالِ مغرب" بھی زیرِ بحث آتی ہے۔ اردو میں اس کتاب کے جزوی ترجمے اور فکری خلاصے تو شائع ہوتے رہے ہیں مگر دونوں جلدوں کا مبسوط ترجمہ پہلی بار سامنے آ رہا ہے، جسے بشریات کے ماہر ڈاکٹر مظفر حسن ملک نے دقتِ نظر کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ایسے موضوعات پر قلم اٹھانے کے لیے اسالیب اور طرزِ بیان کے حوالے سے بھی یہ ترجمہ خاصا مددگار ثابت ہوگا۔ عظیم کتب کے سلسلے میں اہلِ علم کی آرا کے حوالے سے یہ کتاب سرفہرست ہے۔

ڈاکٹر عطش درانی
(تمغۂ امتیاز، ستارۂ امتیاز)

عرضِ مترجم

اوسو الڈ سپینگلر کی کتاب " زوالِ مغرب " کی جلد اول کا اردو ترجمہ پیش ہے ۔ اگرچہ یہ ترجمہ بامحاورہ ہے لیکن اس کے باوجود یہ کوشش کی گئی ہے کہ مصنف کا ایک لفظ بھی بلا ترجمہ نہ رہ جائے ۔

قارئین کرام کو مطالعہ سے قبل مصنف اور اس کے اسلوب تحریر کے متعلق بعض حقائق کا علم ہونا ضروری ہے ۔ اس سے مصنف کی منشائے تصنیف کو سمجھنے میں سہولت رہے گی ۔

مصنف ایک جرمن ' عیسائی ' رومن کیتھولک مسلک کا پابند اور تصوف کا قائل ہے ۔ اس کی شخصیت کے یہ پہلو اس کی فکر پر غالب رہتے ہیں ۔ مگر مابعد الطبیعیات اور تصوف کا دلدادہ ہونے کی وجہ سے وہ کسی قسم کی عصبیت کا شکار نہیں ۔

یہ کتاب ۱۹۱۱ء اور ۱۹۱۴ء کے مابین لکھی گئی ۔ اس کے بعد جنگ عظیم اول چھڑ گئی ' جس کے باعث اس کی طباعت ملتوی ہوگئی ۔ یہ جلد پہلی بار ۱۹۱۸ء میں اشاعت پذیر ہوئی ۔ اور دیکھتے ہی دیکھتے اس کی نو ہزار جلدیں فروخت ہو گئیں ۔ مصنف کوئی مشہور عالم یا با اثر شخصیت نہ تھا بلکہ ایک سادہ مزاج دیہاتی تھا۔ لیکن قبول عام اس کے مقدر میں مرقوم تھا۔

جس دور میں یہ کتاب لکھی گئی ' وہ مہارت خصوصی کا دور نہ تھا ' وہ لوگ جو عالم یا فلسفی ہوتے ' انھیں تمام علوم متداولہ پر عبور حاصل ہوتا ' سائنس فلسفہ ' ادب یا فن کسی کی تخصیص نہ ہوتی ۔ مسلمان علماء نے علوم کی تقسیم منقولات اور معقولات کے عنوانات کے تحت کی تھی ' اور یہی تقسیم مغربی ممالک میں

بھی مروج رہی۔ مصنف ادب ' فلسفہ ' سائنس کے جملہ مروجہ علوم طبیعیات ' کیمیا ' حیاتیات ' معاشیات ' نفسیات ' فنون لطیفہ ' ریاضی' تاریخ ' اور ثقافت وغیرہ پر یکساں مہارت رکھتا ہے اور ہر شعبہ علم میں بلا دشواری اظہار خیال کرتا ہے ۔ علاوہ ازیں وہ کئی زبانوں کا ماہر ہے ۔ جرمن اس کی مادری زبان ہے۔ انگریزی ' فرانسیسی ' ہسپانوی اور دیگر متعدد مغربی زبانوں کے براہ راست حوالے نقل کرتا ہے۔ کلاسیکی زبانوں میں اسے قدیم لاطینی اور قدیم یونانی میں مہارت تامہ حاصل ہے ۔ اور وہ ان زبانوں کے قدیم ' متروک اور نادر الفاظ کو حسب ضرورت نقل کرکے ان کے مطالب و مفاہیم پر بحث کرتا ہے ۔ قدیم لاطینی اور یونانی میں مہارت نے مصنف کی اس تصنیف کی اہمیت میں بے حد اضافہ کردیا ہے ۔

فنون لطیفہ سے مصنف کی دلچسپی کا حال مطالعہ کتاب ہی سے واضح ہوسکتا ہے ۔ وہ فن تعمیر' پیکر تراشی ' مصوری ' اور موسیقی میں حد فاصل کا قائل نہیں ۔ وہ انھیں ذوق لطیف کے اظہار کی مختلف صورتیں سمجھتا ہے ' اسے ہر فن کی باریکیوں میں دوسرے فنون کی جھلک دکھائی دیتی ہے اور وہ ان کیفیات ذوق کا بڑی مہارت سے بیان کرتا ہے ۔ اور فنون لطیفہ کے علاوہ بھی اسے ہر شعبہ علم میں مابعد الطبیعیات ' تصوف ' روحانی تجربات ' اور ذات خدا وندی کی لامتناہیت کے جلوے نظر آتے رہتے ہیں اور وہ قاری کو ان تجربات میں شریک رکھتا ہے ۔

اسلوب بیان کے لحاظ سے مصنف مولانا محمد حسین آزاد کا مغربی مثیل ہے۔ علامت نگاری اس کے نزدیک ثقافت کی جان ہے ۔ وہ اپنی تحریر میں بھی اس صنعت سے خوب کام لیتا ہے ۔ طویل فقرات اور ہم معنی مترادفات کا استعمال غالباً" اس کی طبیعت اور علم و فضل کی مجبوری ہے ۔ ترجمے میں کوشش کی گئی ہے کہ طویل فقرات کو توڑ کر چھوٹے چھوٹے فقرات میں تبدیل کردیا جائے ۔ لیکن یہ ہمیشہ ممکن نہیں ہوسکا۔

مصنف نے ثقافت کے بیان میں مخصوص اصطلات استعمال کی ہیں ' جو خود اس کی اپنی تشکیل کردہ ہیں۔ کلاسیکی ' شمسی ' فاؤستی مجوسی اصطلاحات کو وہ مخصوص معانی میں استعمال کرتا ہے ۔ باب دوم میں اس نے ان کی تشریح کردی ہے ۔ کتاب کے مطالعے سے قبل ان تشریحات کو سمجھ لیا جائے تو تفہیم مطالب میں دقت نہ ہوگی ۔ قدیم عرب تہذیب سے مصنف کی مراد شامی تہذیب ہے۔ حجاز مقدس کی ثقافت کا آغاز بعثت اسلام سے ہوا۔

ہندوستان کی ثقافت پر مصنف نے جس قدر بحث کی ہے ' وہ ویدوں اور ان سے مابعد عہد ' بدھ مت وغیرہ سے متعلق ہے جس دور میں کتاب ہذا کی یہ جلد لکھی گئی ' وادیء سندھ کے متعلق مفصل معلومات دستیاب نہ تھیں ۔ لہٰذا یہ مصنف کی مجبوری تھی کہ وہ اس عظیم ثقافت سے بے خبر تھا۔

مجوسی ثقافت سے مراد زرتشتی ' یہودیت ' عیسائیت اور اسلام ہیں ۔ اگرچہ یہ ایک عام اصطلاح ہے

اور مغربی مفکرین اسے بالعموم استعمال کرتے ہیں ۔ مگر علمائے اسلام بالخصوص حضرت علامہ اقبال نے اسے تسلیم نہیں کیا ۔ اسلام پر اگر کچھ ثقافتی اثرات زرتشتی مذہب کے نظر آتے ہیں تو وہ محض تاریخی نوعیت کے ہیں ۔ اسلام کا اس ثقافتی تاریخی تسلسل سے کوئی تعلق نہیں جس کا آغاز ایران میں ہوا ۔

مصنف قدیم فلسفہ یونان اور یونانی ثقافت کو سخت ناپسند کرتا ہے اس کی بڑی وجہ تو یونانیوں کا حال مطلق کا گرویدہ ہونا ہے جس کی بدولت وہ ماضی اور مستقبل دونوں کا انکار کرتے تھے ' دوسرے عریاں پیکر تراشی ہے ۔ مصنف یونانی پیکر پرستی کا بھی مخالف ہے اور اسی بات پر زور دیتا ہے کہ وہ حال مطلق کے اسیر ہو کر لامتناہیت کے تصور سے محروم ہو گئے۔ جو ایک قسم کا الحاد ہے ۔ مصنف نشاۃ ثانیہ کو یونانی فلسفے کا احیاء قرار دیتا ہے اور اسلامی اثرات کا بالصراحت ذکر نہیں کرتا ۔ اسلام نے نہ صرف مغرب کو یونانی علوم سے روشناس کرایا بلکہ یونانی فلسفے کا بطلان بھی کیا ۔

ہمارے ملک میں اس کتاب کی مقبولیت کے اسباب میں سپینگلر اور حضرت علامہ اقبالؒ کے خیالات میں جزوی ہم آہنگی کا عنصر بھی شامل ہے ۔ حضرت علامہ اور مصنف ہذا دونوں گوئٹے اور نٹشے کے افکار کو قدر کی نگاہ سے دیکھتے ہیں ۔ دونوں مغرب کے روحانی اور اخلاقی زوال کی پیش گوئی کرتے ہیں ۔ دونوں اس زوال کے اثرات کو ہمہ گیر سمجھتے ہیں ۔ دونوں کی مغرب سے مراد وہ مغربی ذہنیت ہے جسے جوع الارض اور تمام عالمی خزائن اور ذرائع پر قبضے اور اقتدار کی ہوس سے موسوم کیا جاتا ہے ۔

حضرت علامہ کے سپینگلر کے متعلق خیالات کا خلاصہ ان کے اپنے الفاظ میں درج ہے:۔

" میرا خیال ہے...... کہ عالم اسلام میں یونانی فلسفہ کے خلاف ذہنا" جو بغاوت پیدا ہوئی ..... قرآن مجید کی روح اساسا" یونانیت کی ضد ہے "

" زوال مغرب ...... کے ان دو ابواب میں اس نے عربی ثقافت سے بحث کی ہے ' ایشیا کی تہذیب وتمدن کی تاریخ میں ایک بہت بڑا اضافہ تصور کرنا چاہیے ۔ افسوس یہ ہے کہ جہاں تک اسلام کا تعلق ہے ' سپینگلر نے ان دونوں ابواب میں یہ سمجھنے کی کوشش نہیں کی کہ بحیثیت ایک مذہبی تاریخ اسلام کی ماہیت کیا ہے ۔ نہ یہ کہ وہ کیا سرگرمیاں تھیں ' جن کا اس کی بدولت تہذیب وثقافت کی دنیا میں آغاز ہوا۔"

" جیسا کہ ہم بار بار کہہ چکے ہیں کہ عصر حاضر کی روش اگر یونانیت کے منافی ہے ' تو اس کی ابتداء دراصل اس بغاوت سے ہوئی جو عالم اسلام نے فکر یونان کے خلاف کی" (خطبہ پنجم ۔ بزم اقبال ۱۹۸۶ء)

راقم الحروف کو مصنف کی تہذیب اور ثقافت کی تقسیم سے بھی اتفاق نہیں ' اس سلسلے میں اگر کوئی

قاری مزید مطالعہ کا خواہش مند ہو تو اسے ٹی ۔ ایس ایلیٹ کی مختصر کتاب "تصریحات ثقافت" کا مطالعہ کرنا چاہیے۔

دنیا میں اختلاف کس سے نہیں ہوتا؟ اسی حقیقت کی بنا پر کسی تصنیف کی قدر و قیمت میں اضافہ ہوتا ہے کہ اسے اس قدر اہمیت نصیب ہوئی کہ اس پر بحث وا ختلاف کی صورت نکلی ۔

ڈاکٹر مظفر حسن ملک

اوسوالڈ سپینگلر

ولادت مئی ۱۸۸۰ء

وفات ۹ مئی ۱۹۳۶ء

زوال مغرب

جلد اول: ہیئت اور حقیقت

جلد دوم: تاریخ عالم کا تناظر

کتاب کی پہلی جلد " ہیت اور حقیقت" پہلی دفعہ بتاریخ ۲۳ اپریل ۱۹۲۶ء کو چھپی اور اس کے بعد ۱۴ دفعہ شائع ہوئی ۔
جبکہ دوسری جلد ۹ نومبر ۱۹۲۸ء کو چھپی اور اس کے بعد سات دفعہ اشاعت پذیر ہوئی۔
دونوں جلدیں یکجا پہلی بار نومبر ۱۹۳۲ء میں طبع ہوئیں اس کے بعد کئی ایڈیشن شائع ہوئے۔

گوئٹے کا ایک بند

(آزاد ترجمہ)

عالم لاانتہائی میں
لامحدود --- تکرار ذات
وہی تو ہے ۔ جو ابد سے قائم و دائم ہے
اسی کی رضا ۔ حکم ۔ مسلسل جاری ہے
اس بحر بیکراں میں ہزاروں لہریں
محراب بن کر ابھرتی ہیں ۔ باہم لپٹتی ہیں
اے جلیل القدر ! --- ذرا تھم جا!!
شمس بازغہ ۔ تا کلوخ نا ہنجار
ہرشے ہر لمحے ہر آن
جدوجہد کے تناؤ میں ہے
مگر آہ --- ابدی سکون!
وہ تو ۔ صرف ذات خداوندی کے سائے میں ہے۔

تمہید مترجم

(چارلس فرانسس اٹکنسن ' جس نے کتاب ہذا کا ترجمہ جرمن زبان سے انگریزی میں کیا ۔ اس نے ایک تمہید بھی لکھی ۔ جو درج ذیل ہے)

اس امر پر رائے زنی نقادوں پر چھوڑ دینی چاہیئے کہ یہ ایک فیصلہ تقدیر تھا یا معمول کا محض ایک واقعہ --- ان الفاظ کو مصنف ہی کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے --- جیسا کہ سپینگلر نے ایک جریدہ (Ustergang and A bend Lands) شمارہ متعلقہ جولائی ۱۹۱۸ء میں شائع کرایا۔ یہ وہ وقت تھا ' جسے جنگ عالم گیر اول کے چہار سالہ دور کا نقطہ انقلاب کہا جاسکتا ہے یمصنف ہمیں یہ بتاتا ہے کہ اس نے جولائی ۱۹۱۴ء سے قبل اپنا تصور مکمل کر لیا تھا اور ۱۹۱۷ء تک وہ اس پر پوری طرح سے غورو فکر بھی کرلیا تھا ۔ جہاں تک اس کی ذات کا تعلق ہے اسے اس کتاب کی تخلیق کی تحریک ' ہماری اس ثقافت یا تمدن کو دیکھ کر پیدا ہوئی جو چہار سالہ جنگ نے چھوڑی ۔ بلکہ (جیسا کہ وہ بڑی شدومد سے کہتا ہے) اس تمدن وثقافت کے پیش نظر جو آئندہ جنگ کے وقت موجود رہے گی ۔ مگر یہ ایک اٹل حقیقت ہے کہ عوام میں مابعد جنگ کے حالات کے پیش نظر اس کتاب کے مطالعہ کے لیے اتنی زبردست تحریک پیدا ہوئی کہ فلسفہ تاریخ کی ایک مشکل کتاب کی نوے ہزار جلدیں چھپ کر ہاتھوں ہاتھ فروخت ہو گئیں ۔ اس کا عنوان ہی ایسا موزوں اور برمحل تھا کہ اعلیٰ ذہانت کے طبقات میں اسے ایک بر موقع تخلیق قرار دیا گیا اس امر کے باوجود کہ مصنف ایک گم نام اور سادہ دیہاتی تھا اور اسے طبقہ اشرافیہ میں کوئی شناسائی یا پذیرائی حاصل نہ تھی ۔

سپینگلر کی یہ تخلیق نہ صرف جرمن انقلاب کی مقبول ترین فلسفیانہ تصنیف تھی ۔ بلکہ زیادہ سنجیدہ صورت حالات میں باصلاحیت اذہان کے لیئے مشعل راہ بھی تھی ۔ جو یاتو سنجیدہ ساعتوں کا پوری قوت سے تجزیہ کرکے اندفاع کرتے ہیں ۔ اور ان پر قابو پانے کی سعی و کوشش کرتے ہیں' یا پھر اسی قدر سعی بلیغ کی قوت سے اپنی نظروں سے اوجھل کرکے اپنے ایام سے وہ جیسے بھی ہوں لطف اندوز ہوتے ہیں ۔ اس امر کے باوجود کہ جب حالات معمول پر آجائیں انسان کو------ بالخصوص مغربی انسان کو------ ان سوالات ومسائل کی موجودگی کا علم بھی نہیں ہوتا ۔ اور ان کا حل فاتحین کے لیئے بھی بہت آسان نہیں ہوتا اور وہ بھی ممکنہ نتائج سے بچ نہیں سکتے ۔ اور اپنے روز مرہ معمول کے مشاغل میں مراجعت نہیں کرسکتے اور عمیق معاملات میں بھی غیر پیشہ ورانہ توجہ دیتے ہیں اور عطائی رد عمل کا مظاہرہ کرتے ہیں ۔ اور مفتوحین کے لیے تو یہ بھی ممکن نہیں ہوتا ۔ ایسی صورت میں جبکہ فتح کا غرور اور شکست کا صدمہ موجود ہو تو بہت مشکل حالات کا سامنا ہوتا ہے (اور یہ مشکلات شدید تر ہوتی ہیں) اورپھر ایسی صورت میں جبکہ فتح کا غرور اور شکست کا صدمہ ڈرامائی انداز میں درپیش ہو ایسے وقت میں جن نابغہ اذہان کی ضرورت ہوتی ہے ' ان میں جان (Jahn) اور فیشے (Fichte) کی یاد آتی ہے اور ۲۱-۱۹۲۰ء کی جرمنی کی یہی کیفیت تھی۔

مترجم اپنے آپ کو نہ اس کا اہل سمجھتا ہے اور نہ ہی اس کا یہ مقصد ہے کہ سپینگلر کا اس عہد کے دیگر فلسفیوں سے موازنہ کرے ' اور ان کی داخلی خوبیوں کی درجہ بندی کرے ۔ بلکہ یہ کام اس کتاب کے قاری کا ہے کہ وہ اس کتاب کا جس نے قارئین کی اتنی بڑی تعداد کو اپنی طرف متوجہ کیا ہے اور دنیائے علم کے ہر شعبہ کو اپنا گرویدہ بنا لیا ہے' بغور جائزہ لے ۔ ماہرین دینیات' سائنس دانوں ' دنیائے ادب کے نقادوں ۔ سب نے کتاب کے ان حصوں پر جو ان سے متعلق تھے سپینگلر کے خیالات پر تبصرہ وتنقید کی کوششیں کی ہیں۔ وہ قاری جو جرمن زبان سے آشنا ہیں انھیں Manfred Schorester کی تصنیف Critirus Apparatus کا مطالعہ کرنا چاہیے جس میں اس نے سپینگلر کی کتاب کے ان نظریات کی توضیح کی ہے جو اس کے دائرہ کار میں آتے تھے ۔ وہ قاری جو جرمن زبان سے آشنا ہوں ان کو Manfred Schorester کی کتاب Der Streitum Spengler کی طرف بھی تفصیلی وضاحت کے لیے توجہ کرنی چاہئے ۔ یہاں پر صرف یہ کہنا کافی ہے کہ سپینگلر کے نقادان کی فہرست میں چار سو کے قریب نام شامل ہیں ۔ یہ نقاد بنیادی طور پر نہ صرف بتصرہ نگار ہیں ۔ بلکہ ان میں سے بیشتر اعلیٰ درجے کے ماہرین خصوصی بھی موجود ہیں۔جنھیں اونچے درجے کے فلاسفہ تاریخ میں شامل کیا جاسکتا ہے ۔ ان میں ایک دلآویز نام (Reklamtitle) سب سے اہم ہے اس میں متعدد ایسے مبحث موجود ہیں۔ جن میں اعلیٰ پائے کے علمائے کرام نے ہر اس غلطی یا غیر مستند نظریات کی نشاندہی کی ہے اور اپنے فیصلے دیئے ہیں ' جو ان کی نظر میں آئے ۔ ایسے نظریات پہلے ایڈیشن میں متعدد تھے ' جن کی مصنف نے بعد میں تصحیح کردی۔ اس تصحیح شدہ طبع ہی سے یہ ترجمہ کیا گیا ہے۔ مگر اس امر کی طرف دھیان دلایا جاتا ہے کہ مصنف نے اپنے بنیادی نظریات کو جو اس نے آغاز میں اختیار کیے کبھی ترک نہیں کیا۔

اس تنقید کے اولین نمایاں خصائص یا تو تنقیدی شعور کی کمی کا مظہر تھے یا تنقید نگاروں کی مبالغہ آرائی یعنی قطرے میں طوفان کا نظر آنا تھا۔ کسی نے Schovestex کی کتاب کا مطالعہ نہ کیا (جو ضمناً" سپینگلر کی اصل کتاب کی پہلی جلد سے بھی سوا گنا ہے) جس کے مطالعہ کے بعد کوئی شخص اس حقیقت سے انکار نہیں کرسکتا کہ مجسم تناقضات اور رنگ دہی اور غلط بیانیوں کے علاوہ ان تبصرہ نگاروں کے مقابلے میں اصل کتاب کا درجہ بہت بلند ہے۔ اور اسی عظمت کے باعث ' بلاشک وشبہ بعض فضلاء نے ---- جن میں بعض انتہائی بلند مقام رکھتے ہیں ---- اصل کتاب پر اپنی رائے کے اظہار سے قطعی اجتناب کیا۔ دیوار نشین ہو جانے کو خاموشی قرار دینا احمقانہ فعل ہے ۔ یہ فی الواقع ایک فلسفے پر فیصلے کا التواء ہے اور ایک ایسا طریق کار ہے جو ہر قانون کا بطلان کرتا ہو ۔ اور متعدد مضمرات کا حامل ہو۔ کیونکہ ہر اس شخص کے لیے جو آزاد قوت فیصلہ کی دسترس رکھتا ہو' اور گہرے علم وفضل کا مالک ہو محدب کلاں نما شیشے کے نیچے ' صحت یا عدم صحت کی تفصیل کا تصور ' فیصلہ کن ہوگا ۔ سائنس کی طرح تاریخ میں بھی داخل کردہ مشاہدات کی بنیاد پر کوئی نتیجہ اخذ کرنا درست نہ ہوگا۔ کیونکہ ہر مشاہدے کو باریک بینی اور انفرادی طور پر پرکھا جائے گا۔

Deutsche Literaturitung کے ۱۹۲۴ء کے شمارہ ۲۵ میں سپینگلر پر ڈاکٹر ایڈورڈ میئر (Dr. Eduardl Meyerl) کا ایک عظیم المرتبہ مقالہ شائع ہوا ہے ۔ جس میں سپینگلر پر تنقید کا ایک عمدہ نمونہ دیکھا جاسکتا ہے۔ اس میں ہم

دیکھتے ہیں کہ جدید علم کی ایک عظیم شخصیت محو تکلم ہے ۔ جس کے فیصلے ایک عظیم ذہن کی تخلیق ہیں ' اس نے محض چھوٹی چھوٹی اغلاط کی نشاندہی کرکے اور ان کو بے مقصد اہمیت دے کر اپنی قابلیت کا لوہا منوانے کی کوشش نہیں کی' اس نے سپینگلر کے صرف اہم نظریات پر خاطر خواہ روشنی ڈالی ہے۔ ڈاکٹر میر (DR-MEYER) سپینگلر سے متعدد اہم نظریات میں اختلاف کرتا ہے ۔ جن میں غالباً" سب سے اہم (Culture Magian) میجی ثقافت کا موضوع ہے۔ مگر صرف اغلاط کی فہرست تیار کرنے کی بجائے (جو کہ سپینگلر کی ضخیم اور متنوع نظریاتی تخلیق میں ابھی تک موجود ہیں) ایڈورڈ میر مصنف کی عظمت دانائی ' اور شعور کا اعتراف کرتا ہے۔ گوئٹے کی طرح وہ ایسے جملے استعمال کرتا ہے ' جن کا با آسانی ترجمہ ممکن نہیں ' وہ سپینگلر کے بعض تصورات مثلاً" " مذہبیت ثانی " کی صحت پر اصرار کرتا ہے ۔ سب سے بڑھ کر وہ اس کے بنیادی عقائد مثلاً" منظم زندہ ثقافتوں کی مماثلت میں اقتدار اعلیٰ کے نظریہ سے اتفاق کا اظہار کرتا ہے ۔ اس کے بعض حصوں کی وہ تردید بھی کرتا ہے اور بعض کو ناقص قرار دیتا ہے۔ یعنی وہ سپینگلر کے نظریات کا اندھا مرید نہیں ۔ تاریخ کی بروزی صورت میں وہ اپنے آپ کو اس کم عمر مفکر سے متفق پاتا ہے اور براہ راست اور سادہ اظہار سے کہ ایک ہمہ جہت متلاشی حقیقت کے لیے (جنہیں علم و فضیلت کے ماہرین خصوصی سے الگ سمجھنا چاہئے) سپینگلر کی تخلیق خصوصی صفات کی حامل ہے۔ اس کے اثرات بہت گہرے اور لطیف ہیں۔ جنہیں روائتی اسمائے صفات سے واضح نہیں کیا جاسکتا ۔ البتہ ان کی مدد سے. ترغیب و تمثیل کا کام لیا جاسکتا ہے' اور نتائج کی طرف رہنمائی کی جاسکتی ہے جو مطالعہ اور مہارت کے بعد ہی سمجھ میں آتے ہیں۔ اس عمل سے اگرچہ ناممکن تو نہیں مگر طالب علم ثقافتی مسائل کو سمجھنے کے قریب ہو جاتا ہے ' خواہ وہ مسائل جدید ہوں یا قدیم ' عقائد کی بنیاد پر ہوں یا سائنٹفک ' فنی ہوں ' یا سیاسی ۔ ان مسائل کو بنیادی ساخت کی تقلیب کی صورت میں تصور نہیں کرنا چاہیئے ۔

یہ تصنیف دو جلدوں پر مشتمل ہے جن کے حسب ذیل تحتی عنوان ہیں: " ہیت اور حقیقت " ۔ اور " عالمی تاریخی تناظر " ۔ موجوہ ترجمے میں صرف پہلی جلد شامل ہے ۔ کچھ مدت بعد امید ہے کہ اسے مکمل کرلیا جائے گا ۔ کتاب کی نوعیت ہی ایسی ہے کہ اس کے بعض حصص زیادہ دلکش ہیں۔ یہی مشکل ہے۔ جلد دوم کے جو حوالے دیے گئے ہیں وہ اصل جرمن ایڈیشن کے ہیں ۔ امید ہے کہ جلد دوم کے منظر عام پر آتے ہی اس کا ترجمہ بھی مکمل کرلیا جائے گا' اور اس کے ساتھ ہی اس کے حوالوں کے صفحات کا تسویہ کردیا جائے گا' قاری محسوس کرے گا کہ مترجم کی تصریحات صفحات پر پھیلی ہوئی ہیں ۔ بیشتر صورتوں میں یہ نہ تو تنقیدی ہیں اور نہ ہی توضیحی ۔ ان کا مقصد سپینگلر کے نظریات کی تفہیم ہے جو اس کے طریق بیان کے مطابق ہی دی گئی ہیں۔ یہی ان کا مقصد ہے۔ ان میں سے بیشتر انسائکلو پیڈیا برٹانیکا سے لی گئی ہیں کیونکہ صرف وہی ایک ایسا ماخذ ہے جس سے بعض اوقات مکمل اطلاعات حاصل کی جاسکتی ہیں ۔(اکثر عسیرالفہم)

جن قارئین تک یہ تصنیف پہنچے گی وہ مبحثات تک رسائی حاصل کرسکیں گے ۔ بعض قارئین ان تصریحات کو جبکہ وہ اس کی مہارت سے متعلق ہوں بے وزن اور بعض اوقات باعث غصہ تصور کریں گے ۔

مگر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ ۔ مثال کے طور پر حدود ریاضی کی وضاحت ان طلباء کے لیے مفید ثابت ہو گی جو یونانی ڈرامہ میں نظریہ استفراغ سے واقف ہوں۔ یا اس کے برعکس نظریات سے آشنا ہوں۔

آخر میں ' میں اس اعتراف سے باز نہیں رہ سکتا کہ میری زوجہ محترمہ جینا والر ا ۔ٹکنسن نے اس کتاب کے ترجمے اور تدوین میں اپنا پورا پورا حصہ ادا کیا ہے۔ بلکہ یہ میں کہنا چاہتا ہوں کہ اس مقام کی بجائے مجھے یہ اعتراف سرورق پیج پر درج کرنا چاہیئے تھا۔

سی ۔ ایف ۔ اے

جنوری ۱۹۲۶ء

نظرثانی شدہ اشاعت پر تمہید۔ (مصنف)

ایک ایسے منصوبے کے اختتام پر اس پر ایک نظر ڈال لینا غلط نہ ہوگا ۔ جس کا آغاز اگرچہ ایک مختصر سے خاکے سے ہوا تھا مگر مکمل ہو کر وہ ایک غیر متوقع وسعت اختیار کرگیا اور جس کی تکمیل پر دس سال صرف ہو گئے۔ نیز یہ دیکھ لیاجائے کہ مجھے جو کچھ حاصل ہوا ہے' کیا وہ میری منشاء کے مطابق ہے اور کیا میرا نقطہ نظر آج بھی وہی ہے جو آج سے دس سال قبل تھا۔

۱۹۱۸ء کی اشاعت کے تعارف میں ــــــــــ جو داخلی اور خارجی دونوں حالتوں میں ایک جزو ہی تھی ــــــــــ میں نے اپنے اس یقین کا اظہار کیا تھا کہ بلاشبہ ایک ایسا تصور قائم کرلیا گیا ہے کہ اگر اسے الفاظ کے قالب میں منتقل کردیا جائے تو کوئی بھی اس پر اعتراض نہیں کرے گا ۔ اگرچہ مجھے یہ لکھنا ضروری تھا کہ یہ اتفاق رائے اس وقت پیدا ہوگا ' جبکہ یہ تصور سمجھ میں آجائے ۔ بالکل اسی طرح ' جس طرح کہ میں اسے خود محسوس کرتا ہوں۔ نہ صرف حال میں بلکہ جملہ تاریخ فکر میں۔ نئی نسل کو جو تفہیم فکر کی اہلیت کے ساتھ پیدا ہوئی ہے ' اسے اس حقیقت سے آشنا کرنا ہوگا۔

میں نے مذکورہ تعارف میں مزید لکھا تھا کہ اسے ایک ابتدائی کوشش قرار دیا جائے ۔ اس میں عام اغلاط موجود ہیں ' یہ نامکمل بھی ہے اور داخلی اختلافات سے بھی پاک نہیں ۔مگر میری اس خواہش کو اس سنجیدگی سے نہیں لیا گیا' جس کی میں نے تمنا کی تھی ۔ وہ لوگ جنھوں نے زندہ نظریات کے مفروضات کا تجزیہ کیا ہے ' جانتے ہیں کہ یہ مفروضات ہمیں جذبات سے ٹکراؤ کے بغیر بنیادی اصولوں کی فکر تک رسائی مہیا نہیں کرتے ۔ ایک مفکر وہ ہوتا ہے جو زبان کے حقائق کو اپنی دانست اور بصیرت کے زور پر علامات مہیا کرے ۔ وہ اپنے من یا خواہش کے مطابق انتخاب نہیں کرسکتا ' اسے فکر کے بنیادی اصولوں ہی کی پیروی کرنا پڑتی ہے۔ ابدی صداقت بالآخر اس کے نزدیک وہ تصویر عالم ہے جو اس کے ساتھ ہی وجود میں آئی ۔ وہ اسے ایجاد نہیں کرتا ' بلکہ اسے اپنے موجود کے اندر دریافت کرتا ہے۔ یہ اس کی اپنی ذات ہی ہے۔ جس کا الفاظ کے ذریعے اظہار ہورہا ہے۔ شخصیت کے معانی ایک ایسے عقیدے کے روپ میں ڈھل جاتے ہیں ' جو اس کی زندگی کے تعلق سے ناقابل تغیر ہوتے ہیں ۔ کیونکہ حیات اور صداقت ہو بہو یکساں ہیں ' یہ

اشاریت ضروری قرار پاتی ہے ۔ مظہریا پیکر اور انسانی تاریخ کا اظہار اور فلسفے کے وہ عالمانہ طومار جو اس کے باعث وجود میں آتے ہیں۔ وہ پیشہ ورانہ ادب میں اضافے کے سوا کچھ نہیں ۔

پھر اس کے نتیجے کی روح کو جسے میں نے حاصل کیا ہے' میں صداقت کا نام دیتا ہوں ۔میرے لیے یہ صداقت ہے اور جیسا کہ میرا اعتقاد ہے ' آئندہ آنے والی رہنما نسلوں کے لیے بھی اس کی یہی حیثیت ہے۔ "صداقت"۔ جہاں تک باطل کا تعلق ہے وہ فطرت اور تاریخ دونوں کی رو سے ان شرائط کو پورا نہیں کرتا جو بقائے وجود کے لیے،لازم ہیں۔ لہٰذا نا ممکن قرار پاتا ہے۔ مگر جو کچھ میں نے ان طوفانی اور دباؤ کے سالوں میں لکھا وہ یہ تھا۔ کہ یہ تسلیم کرنا ضروری ہے کہ یہ ایک نامکمل بیان ہے۔ جسے میں محسوس کررہا ہوں اور اس کے لیے سالہا درکار ہیں کہ اظہار کے حقائق اور معانی کو باہم مربوط کیا جائے ۔ اور طریق ابلاغ دریافت کیا جائے جو میرے تصورات کا واضح اور زور دار انداز میں اظہار کردے۔

ایسی بے عیب اور کامل صورت ناممکن ہے ۔ حیات ابدی کا حصول موت سے ہے لیکن میں نے ایک دفعہ پھر کوشش کی ہے کہ اپنے ابتدائی کام کو بھی حدود کے تعین کے اندر غیر مبہم بیان کردوں ' اور میں محسوس کرتاہوں کہ اب ایسا کر سکتا ہوں۔ اور اس کے ساتھ ہی اس کتاب کو اس کی امید وبیم' حسن و ستایش اور کوتاہیوں کے ساتھ چھوڑ دوں۔

جہاں تک میری ذات کا تعلق ہے ۔ میں اس عمل سے حاصل کردہ نتائج سے مطمئن ہوں ۔ میں ان اثرات کے جائزے سے بھی مطمئن ہوں ' جو وسیع علمی میدان پر مرتب ہونے شروع ہو گئے ہیں ۔ کسی کو یہ توقع نہیں رکھنی چاہیئے کہ اس کتاب میں ہر شے موجود ہے ۔ اس میں میرے مشاہدات کا صرف وہ ایک پہلو موجود ہے جس کا تعلق تاریخ اور انجام امورہ کے ایک رخ سے ہے ' اپنی نوعیت کا یہ پہلا کام ہے ۔ یہ وجدانی اور تشریحی ہے۔ اور ایسی زبان میں تحریر ہے جو مقاصد اور متعلقات کا براہ راست بیان کرتی ہے ۔ نہ کہ ہر نوع کے مقاصد کی ایک فوج کو صف بستہ کردیا جائے ۔ یہ صرف ایسے قارئین سے خطاب ہے ' جو دوران مطالعہ الفاظ کی صدا اور تصویر کے ساتھ زندہ رہنا چاہتے ہوں ۔ بلا شک یہ ایک مشکل کام ہے' بالخصوص اس جلال کی طرف جو کسی راز پنہاں سے وابستہ ہو۔۔۔۔۔۔ وہ احترام جو گوئٹے نے محسوس کیا ۔ وہ ہمیں یہ سوچ کر مطمئن ہونے سے باز رکھتا ہے'کہ عمل تشریح اوربات کی تشریح تک پہنچنا ایک ہی شے ہے

بلاشک و شبہ الزام قنوطیت' کا ایک غلغلہ بلند ہوا ۔ یہ ان لوگوں کی طرف سے تھا ' جو ماضی سے باہر نہیں نکل سکتے ۔ اور بھیڑ چال کے عادی ہوتے ہیں ۔ یا ان تصورات کا استقبال کرتے ہیں' جو ان کے نزدیک مستقبل کے لیے رہنما ثابت ہو سکیں ۔ لیکن میں نے یہ کتاب ان لوگوں کے لیے نہیں لکھی جو مستقبل کی بہاروں کے تصور کو عمل پر ترجیح دیتے ہیں ۔ یہ لوگ جو تعریفات گھڑتے رہتے ہیں' مستقبل کے حقائق سے

بے خبر ہیں ۔

جب میں کائنات کو سمجھنے کی بات کرتا ہوں تو اس سے میری مراد کائنات اور ذات دونوں کو برابر سمجھنا ہے ۔ یہ دنیا کی ایک تلخ حقیقت ہے اور یہ تصور نہیں بلکہ ناگزیر حقیقت ہے ۔ یہ وہ فلسفہ نہیں جو شتر مرغ کی تصورانہ ذہنیت کا آئینہ دار ہو۔ جو لوگ فصاحت و بلاغت کے چکر میں نہیں آتے وہ اسے قنوطیت نہیں سمجھیں گے ۔ باقی کی میں پروا نہیں کرتا ' سنجیدہ قارئین کے مفاد میں ' جو حقیقت اور زندگی کا جلوہ چاہتے ہوں اور منطقی تعریفات کے شائق نہ ہوں ' میں نے یہ محنت ایسے ہی قارئین کے لیےکی ہے ۔ میں نے اپنی تصریحات میں صرف ان تخلیقات کے حوالے دیے ہیں جو عرفان حقیقت اور علم کے پیچیدہ حقائق کے سمجھنے میں ممد ہوں ۔

اور آخر میں ' میں ان ہستیوں کے نام لینا چاہتا ہوں جن سے میں نے ہمہ گیر استفادہ کیا ہے ۔۔۔۔ گوئٹے اور نٹشے ۔۔۔۔۔۔۔ گوئٹے نے مجھے طریق کار کا درس دیا اور نٹشے نے مجھے عمل تفتیش کی صلاحیت عطا کی۔ اگر کوئی مجھ سے یہ سوال کرے کہ تم نے ثانی الذکر سے تعلقات استوار کرنے کے لیے کون سی ترکیب اختیار کی ۔ تو میں یہ جواب دوں گا کہ میں نے اس زاویہ نگاہ کو نظر انداز کردیا۔ مگر گوئٹے خود اس امر سے واقف نہ تھا کہ وہ نادانستہ طور پر لائبنز کا مقلد ہے ' اور اس کا تمام کا تمام فکر اسی کا مرہون منت تھا۔ اور خود میری حیرت کے باوجود اس فکر نے میرے ہاتھوں شکل اختیار کی ۔ اور مجھے احساس اور فخر ہے کہ ابتلا اور مصیبت کے برسوں میں گذرنے کے باوجود میں اس فکر کو جرمن فلسفے کا نام دیتا ہوں ۔

اوسوالڈ سپینگلر

بلینک برگ ایم ہارز
دسمبر ۱۹۲۶ء

تمہید طبع اول

اس کتاب کا مسودہ ---- جس پر تین سال صرف ہوئے ---- مکمل تھا۔ جبکہ جنگ عظیم چھڑ گئی۔ ۱۹۱۷ء کی بہار تک اس پر نظر ثانی کی جاچکی تھی ---- کسی حد تک تفصیلی جائزہ لیا جاچکا تھا ---- اس میں اضافہ کیا جاچکا تھا۔اور اسے صاف کیا جاچکا تھا۔ مگر اس دور کے حالات کے پیش نظر اسے اشاعت کے لیے نہ دیا جاسکا۔

اگرچہ اس تصنیف کا موضوع اور وسعت فلسفہ تاریخ کی حد تک محدود ہے مگر اس کی ایک نہایت سنجیدہ حیثیت اس نئے دور پر تبصرہ بھی ہے' جس کے آغاز کے آثار اس دور میں نمایاں تھے ' جبکہ کتاب ہذا کا تخیل ذہن میں فروغ پارہا تھا۔

اس کا عنوان جو ۱۹۱۲ء ہی میں طے کر لیا تھا۔ بڑی وضاحت سے اس کتاب کی مقصدیت کو واضح کرتا ہے۔ جو ایک کلاسیکی دور کے زوال کا بیان ہے۔ یہ تاریخ عالم کے اس تاریخی دور کا بیان ہے جو متعدد صدیوں پر محیط ہے اور جس میں ہم اب داخل ہورہے ہیں۔

واقعات نے میرے نظریات کی تائید کی ہے اور ان میں سے کسی کو بھی رد نہیں کیا اور یہ واضح ہو گیا کہ ان تصورات کو ان لمحات ہی میں منظر عام پر لایا جائے ' بالخصوص جرمنی میں ---- کیونکہ جنگ ہی ایک ایسا عنصر تھا جسے آئندہ دور کی حقیقی تصویر کشی کے لیے حقیقت کبریٰ تسلیم کیا جاسکتا ہے۔

کیونکہ مجھے یقین ہے۔ کہ یہ مسئلہ یہ ہے کہ متعدد فلسفوں میں سے جو سب کے سب درست ہوں' کسی ایک کو منتخب کرکے موضوع تحریر بنالیا جائے 'مگر مسئلہ یہ ہے۔ کہ زمانہ حال کا فلسفہ بیان کیا جائے۔ جو ایک فطری فلسفہ ہے۔ اور جسے ہر کسی نے ایک بری فال قرار دیتے ہوئے مدھم الفاظ میں بیان کیا ہے۔ بلا احتمال تردید یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ نظریہ جو تاریخ کی رو سے ناگزیر ہے ---- مگر کسی نئے دور کے آغاز میں شامل نہیں۔البتہ خود ایک نئے دور کا آغاز ثابت ہوتا ہے' وہ کسی تصور ساز کی ملکیت قرار نہیں دیا جاسکتا بلکہ

صرف محدود معانی ہی میں اس سے منسوب کیا جاسکتا ہے۔ وہ کلی طور پر ہمارے دور سے متعلق ہے، اور ہر مفکر پر نادانستہ اثرانداز ہوتا ہے۔ اسے حادثاتی سمجھنا چاہیے۔ بلکہ ہر فلسفی کا ایک ذاتی رویہ (جس کے بغیر کوئی مفکر زندہ نہیں رہ سکتا)۔ اس کی خوبیوں اور کوتاہیوں کے ساتھ یہ تصور ہر فرد کی تقدیر اور مسرت کی تشکیل کرتا ہے۔

اوسوالڈ سپینگلر

میونخ
دسمبر ۱۹۱۷ء

باب اول

تعارف

یہ کتاب کسی ثقافت کے مقدر کے قبل از وقت تعین کے لیے بعض پوشیدہ گوشوں کا جائزہ لینے کی ..ں کوشش ہے اور اس غرض کے لیے کرہ ارض پر موجود ہمارے دور کی مغربی ثقافت یعنی یورپ اور امریکہ ..و منتخب کیا گیا ہے۔

اس سے قبل دور حاضر میں اس دوررس مسئلے کو حل کرنے کی کوئی سنجیدہ کوشش نہیں کی گئی۔ اگر کسی طرف سے کچھ کام ہوا بھی ہے تو اس میں مستعمل ذرائع کی چھان پھٹک نہیں ہوئی۔ یا ان سے خاطر خواہ استفادہ نہیں کیا گیا۔ بلکہ کم از کم استعمال کیا گیا ہے۔

کیا اس عمل جائزہ کو منطقِ تاریخ کہا جائے؟ کیا مختلف واقعات کے ظہور کے پس منظر میں متعدد اتفاقات اور واقعات کا کوئی وجود ہے؟ یا یہ کوئی ایسی فعالیت ہے جسے "مابعد الطبیعیات تاریخ انسانیت" کے نام سے موسوم کیا جائے؟ کوئی ایسی شے جو مروج شعبہ ہائے علم سے علیحدہ ہے؟ یعنی وہ معاشرتی، روحانی یا سیاسی وغیرہ نہیں، جس کا جائزہ لینا ہمارے لیے ممکن نہیں۔ یا جس کے حقائق ثانوی ہیں، یا کسی دوسرے شعبہ علم سے ماخوذ ہیں؟ کیا ہم تاریخ عالم کے موجودہ دور کے مشاہدے کے لیے ہمارے پاس دیدہ بینا موجود نہیں؟ اور ہم اپنے اخذ کردہ نتائج کی تائید کے لیے موزوں ثبوت مہیا نہیں کرسکتے؟ کیا تکرار واقعات پر مبنی ایسی بنیاد ہماری دسترس میں نہیں، جس پر ہم اپنے نتائج کی بنیاد قائم کرسکیں؟ اگر یہ صورت ہے تو پھر ہم اپنی فکر کی عمارت کو کس اساس پر استوار کریں؟

یہ مواد ہمیں حقائق زندگی ہی سے اخذ کرنا ہوگا۔ کیونکہ انسانی تاریخ ہی ایک مضبوط فکری بنیاد فراہم کرتی ہے۔ جس میں شخصیت اور خودی کے عناصر موجود ہیں۔ جن کو موضوع مطالعہ بنایا جاسکتا ہے۔ تاریخ عالم انھیں سے وجود پاتی ہے۔

انسانی فکر کو انھیں سے خیال اور اظہار کی غذا ملتی ہے۔ انھیں کی بدولت مستقبل کے متعلق پیشین

گوئیاں کی جاسکتی ہیں۔ کلاسیکی یا چینی ثقافت کا بیان ہو ' یا جدید تہذیب وتمدن کا ۔ ان کے مختلف ادوار کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ جسے منضبط اور تدریجی تسلسل کے تحت کیاجائے کیونکہ ہر نامیاتی شے کے لیے ولادت ' موت اور فناہ و بقا بنیادی حیثیت کی حامل ہیں ۔ ممکن ہے یہ تصورات ان کے لیے بنیادی معانی فراہم نہ کرتے ہوں ۔ کیونکہ تاحال ان تصورات پر کام ہی نہیں ہوا ۔ المختصر ہماری تاریخ ابھی تک صرف سوانح عمریوں تک ہی پر محدود ہے ۔

"زوال مغرب" جو پہلی نظر میں کلاسیکی ثقافت کے زوال ہی کی طرح نظر آئے گی ' ایک ایسا مظہر ہے جو زمان ومکان کے حدود میں مقید ہو ' اور جسے اب ایک فلسفیانہ مسئلے کا رنگ دے دیا گیا ہو۔ لیکن جب اسے پوری سنجیدگی سے زیر غور لایا جائے' تو یہ معلوم ہوگا کہ اس میں زمانہ حال کے تمام سنجیدہ موضوعات شامل ہیں ۔

مثلاً" ہم یہ مشاہدہ کریں گے کہ ہماری تہذیب کا بالآخر انجام کیا ہوگا ؟ اس سے ہمیں کیا حاصل ہوگا ؟ مگر اس مطالعہ سے پیشتر ہمیں یہ وضاحت سے جان لینا ضروری ہے کہ ثقافت کیا ہے ؟ تاریخ ' زندگی ' روح ' فطرت ' فکر سے کیا مقصود ہے ؟ ان سے کیا مظاہر وجود میں آتے ہیں اور ان کی تشکیل کیسے ہوتی ہے ؟ عوام ' زبانیں ' ادوار ' جنگیں' تصورات ' ریاستیں ' دیوی دیوتا ' فنون وہنر' اور صنعتی مصنوعات ' سائنس ' قانون ' معاشی اصول ' اور عالمی تصورات ' عظیم لوگ اور عظیم واقعات کو تسلیم کیا جائے اور انھیں علامات کی حیثیت سے استعمال کیا جائے۔

(۲)

وہ ذرائع جن کی مدد سے مردہ عناصر کی شناخت کی جاتی ہے' ریاضی کے اصول ہیں اور وہ ذریعہ جس کی مدد سے زندہ عناصر کی نشاندہی کی جاسکتی ہے ' تجربہ ہے ۔ان ذرائع ہی سے ہم دنیا میں متبائن خواص اور میعادی دورانیت کا پتہ چلا سکتے ہیں ۔

دور حاضر میں اور ماضی میں بھی یہ حقیقت مسلمہ رہی ہے کہ عالمی تاریخی حقائق کے اظہار کے لیے اصطلاحات کی تعداد ناکافی ہے اور "ادوار" نئے ادوار کا آغاز 'حالات ' شخصیات ' ایسی اصطلاحات ہیں جن کا بار بار تکرار ہوتا رہتا ہے ۔ جب نپولین کا ذکر آئے گا' تو زار اور سکندر اعظم کا بھی تذکرہ ضرور ہوگا ۔ اور ان سے اخذکردہ نتائج صوریاتی لحاظ سے ' جیسا کہ ہم دیکھیں گے کہ اول الذکر بالکل قابل قبول نہیں ہوتا اور ثانی درست ہوتا ہے ـــــ جبکہ نپولین نے اپنے حالات کو شارلین سے مماثل خیال کیا۔ فرانسیسی انقلاب کے اجلاس عام نے جب کار تھیج کا ذکر کیا تو اس سے مراد انگلستان تھا۔ اور جیکو بین اپنے آپ کو رومن سمجھتے تھے۔ اور اس قسم کے دیگر مماثلات ہر درجے کی صحت اور عدم صحت کے ساتھ فلورنس اور

ایتھنز کے موازنہ سے متعلق ہیں ۔ اسی طرح حضرت عیسیٰؑ اور گوتم بدھ کی مماثلت یا قدیم عیسائیت اور جدید اشتراکیت کی مماثلت اور مشہور دولت مند زار کے دور کی جدید امریکیوں سے مشابہت ' پیٹرارچ جو کہ پہلا سنجیدہ ماہر آثار قدیمہ تھا' اپنے آپ کو ذہنی طورپر سیسرو سے ہم آہنگ سمجھتا تھا (کیا علم آثار قدیمہ ایک لحاظ سے علم التاریخ ہی کا دوسرا نام نہیں ؟) مگر بعد میں " رہوڈز کی جس نے برطانوی جنوبی افریقہ کی تنظیم کی۔ جس کے کتب خانے میں خصوصی طورپر تیارکردہ سیزر کی زندگی کے حالات موجود تھے' خود کو شہنشاہ ہیڈرین قرار دیتا تھا' سویڈن کا بدقسمت چارلس دواز دہم ' ہمیشہ سکندر اعظم کی سوانح عمری مولفہ کومینش اپنی جیب میں ڈالے پھرتا تھا۔ اور اپنے کارہائے نمایاں کا دانستہ طورپر اس کی فتوحات کے ساتھ موازنہ کرتا تھا۔ اور اس کی تقلید کرتا تھا۔

فریڈرک اعظم اپنی سیاسی تحریروں میں (مثلاً" 1738–Consideration) اپنے قیاسات میں بڑی قوت سے متحرک نظر آتا ہے۔ چنانچہ وہ فرانسیسیوں کا اہل مقدونیہ سے موازنہ کرتا ہے جو فلپ کے زیرنگیں تھے۔ اور اہل جرمنی کا یونانیوں سے۔ وہ کہتا ہے آج بھی جرمنی کے تھرموپلائی 'الاسک اور لوزین فلپ زیر دست ہیں 'گویا وہ کارڈینل فامیوری کی حکمت عملی پر عمل کا بیان کرتا ہو۔ ہم دیکھتے ہیں کہ انتونی اور اوکتاوی اس کی جلا وطنی کی بنیاد پر وہ ہیزبرگ اور بورین کی حکمت عملیوں میں مماثلت بیان کرتا ہے ۔

پھر بھی یہ جزوی اور من مانا مضمراور لحاتی رجحان ہے ۔ جسے شاعرانہ اختراع واظہار ہی کہا جاسکتا ہے اور تاریخی نوعیت کی حقیقی سنجیدہ صورت قرار نہیں دیا جاسکتا ۔

چنانچہ رینک (جسے قیاسی صنعت تجزیہ نگاری کا ماہر سمجھا جاتا ہے) کی تحریروں میں ہمیں نظر آتا ہے کہ وہ سایاکسارس اور ہنری دی فولر میں سیمرین اور ہنگر-لُن کے حملوں میں مماثلت تلاش کرتا ہے ۔ مگر ان میں مکمل صوری مشابہت متعین نہیں کرپاتا ۔ اور اس کی تحریروں میں یونانی شہری ریاستوں اور جدید نشاۃ ثانی کے مابین مشابہت یا مماثلت کی کوشش پر تکرار بہت کم کامیاب ہوتا ہے' البتہ اس کا نپولین اور الیسی بیاڈیز میں مماثلت کا دعویٰ اتفاقاً" درست بیٹھتا ہے۔ ماہرین ریاضی کے قائم کردہ کلیات اور اصولوں کے برعکس (جو مختلف مجموعہ ہائے اعداد میں مختلف طریقوں سے مساوات ثابت کرتے ہیں) اور عام قاری کو ان میں بجز ظاہری تضادات کے کچھ بھی محسوس نہیں ہوتا۔ رینک اور دیگر مورخین اپنی مماثلت پلوٹارچ کے انداز میں عام رومانی انداز میں اسٹیج پر ڈرامے کے کردار اور سین پیش کرنے پر اکتفا کرتے ہیں ۔

یہ بآسانی معلوم ہو جاتا ہے کہ ان کی تہ میں نہ کوئی اصول ہے اور نہ تاریخی ضرورت کا کوئی مفہوم بلکہ سادہ رجحانات ہیں' جن سے ڈرامائی منظر نگاری کا کام لیا جاسکے۔ کسی بھی مماثلت کی بنا پر قیاس کے طریق کار سے ہم کوسوں دور ہیں ۔ ایسے عمل (ڈرامہ نگاری) کی کوئی کمی نہیں۔ (دور حاضر میں ماضی سے کہیں زیادہ) نہ ان میں کوئی منصوبہ بندی ہے نہ اتحاد خیال ۔ اگر اتفاق سے یہ کبھی درست نشانے پر بیٹھ بھی

جائیں اور انھیں درست کہا جاسکے ---- لفظ مذکور کے درست مفہوم میں تو اس کا تعین بھی باقی رہتا ہے کہ وہ کیا ہے - یہ محض و جدانی طور ہی پر ہوجاتا ہے لہٰذا اس کے لیے قسمت کا شکر گزار ہونا چاہیے - کیونکہ اس کامیابی میں کبھی کوئی اصول کار فرما نہیں ہوتا - اس ضمن میں ابھی تک کسی نے کوئی طریق کار وضع کرنے کی کوشش نہیں کی۔ نہ کوئی معمولی سی نشاندہی کی ہے کہ اخذ کردہ نتائج کی بنیاد کیا ہے۔ فی الحقیقت ان مسائل کا حل جس بنیاد پر کیا جاسکتا ہے ' ان کا تعلق تاریخ ہی سے ہے -

وہ قیاسات جن کی مدد سے تاریخ کے نامیاتی ڈھانچے کو منظر عام پر لایا جاسکے تاریخی تفکر کے لیے ایک رحمت شمار ہوں گے - وہ طریق کار جو ایک جامع تصورات کے تحت وجود میں آئے ' بالآخر یقینی طور پر منطقی مہارت کا نتیجہ قرار پائیں گے ' مگر جیسا کہ اب تک سمجھا جارہا ہے اور ان پر عمل بھی کیا جارہا ہے۔ یہ باعث وبال ہی ہیں۔ کیونکہ ان اثرات کی بنا پر مورخین اپنے اپنے ذوق کے تحت من مانے فیصلے کررہے ہیں - اور یہ محسوس نہیں کرتے کہ ان کا اولیں فریضہ تاریخی علائم کی بنا پر قیاس و مماثلت کی تلاش ہے - اور ان کے نتیجہ میں ان مسائل کا حل تلاش کرتا ہے جواب تک لاینحل رہے ہیں - بلکہ ان کا ادراک ہی نہیں کیا گیا ' بعض سطحی روایات (مثلاً" سیزر کو سرکاری اخبار نویسی کے شعبے کا موجد قرار دینا) یا ایسے قیاسات جو سطحی سے بھی کم درجہ کے حامل ہیں - (مثلاً" قدیم زمانے کے بعض واقعات دور جدید کے دلکش الفاظ اور اصطلاحات سے مربوط کرنا مثلاً" اشتراکیت ' ارتسامیت 'سرمایہ داری ' کلیسیائی نظام) جبکہ کبھی کبھی ایسے بیانات اندھی کھوپڑی کی عجیب وغریب تخلیق نظر آتے ہیں - جیسا کہ جیکوبین کلب میں لکھ پتی بروٹس کا کردار۔ جو عدد یہ (چند سری حکومت) کے نام پر جمہوریت کے علامتی انسان کو قتل کردیتا ہے -

(۳)

پس ہمارا موضوع جو ابتداء میں زمانہ حال کی ثقافت تھا۔ ایک نئے فلسفے کی وسعت حاصل کرلیتا ہے ---- مستقبل کا فلسفہ - جہاں تک سرزمین یورپ کا تعلق ہے اس میں مابعد الطبیعیاتی فکر کا وجود ختم ہو چکا ہے۔ اس لیے اس میں صرف ایسا فلسفہ ہی وجود پا سکتا ہے جو مستقبل کے امکانات سے متعلق ہو اور جس میں مغربی یورپ کے آئندہ ادوار کو موضوع بنایا جائے - یہ وسعت اختیار کرکے تاریخ کی صوریات میں تبدیل ہوجاتا ہے - ایک ایسی تاریخ جواب تک صرف فلسفے کا موضوع رہی ہے - اور موجودہ تاریخی رجحانات سے قطعاً" متضاد ہے ' اور جس کی رو سے عالمی تحریکات کا سنجیدہ اور گہرا مطالعہ کیا جاتا ہے اور ان کی ترتیب ایسے مختلف طبقات میں کی جاتی ہے۔ جس میں فکری اتحاد اور یگانگت موجود ہو - نہ کہ ایسی تصویر کشی کی جائے جس میں ہر معلومہ شے کو شامل کرلیا گیا ہو - مگر تصویر زندگی ---- وہ زندگی جو وجود میں آرہی ہو نہ کہ وہ زندگی جو وجود میں آچکی ہو -

دنیا بطور تاریخ کا تصور اور ادراک اس کے متضاد " دنیا بطور فطرت" کے مقابلے میں انسان کے کرہ ارض پر قیام کا نیا پہلو ہے۔ لیکن اس کی نظری اور عملی اہمیت کے باوجود اس کا ادراک نہیں کیا گیا - اور اسے بالکل زیر بحث نہیں لایا گیا ' کہیں کہیں ممکن ہے کہ اس کے متعلق مبہم نشاندہی کی گئی ہو۔ مگر کسی نے دانستہ طور پر اس سے بحث نہیں کی - ہماری نظر میں اس کے دو طریق ہیں ' جن کی رو سے انسان داخلی طور پر دنیا کا اس نہج سے تجربہ کرسکے اور داخلی ادراک حاصل کرسکے - میں پوری سختی سے دونوں صورتوں (ہیئت نہ کہ روح) کی نشاندہی کرتا ہوں۔ نامیاتی کو دنیائے تاثرات کی میکانیت سے ' مضمر مجسمات کو قانون سے ' تصاویر اور علامات کو قواعد اور نظام سے اور حقیقی کو بالتکرار امکان سے۔ ارادہ اور مقاصد تخیل کی ترتیب و تشکیل ارادے اور مقصد کے تجربات کی روشنی میں کی جائے۔ اور منصوبے کے مطابق ان کو تقسیم کرلیا جائے۔ اس مخالفت کا ذکر بھی ضروری ہے جس پر ابھی تک غور نہیں کیا گیا ' اس کی اہمیت کے باوجود اسے نظرانداز کیا جاتا رہا ہے اور وہ ریاضی کے اعداد کے مطابق ترتیب ' تسلسل اور تدریج ہے -ا۔

نتیجہ" ایسی تحقیق کے لیے جو ہمارے پیش نظر ہے روحانی - سیاسی واقعات کو زیر بحث لانے کا کوئی نیا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ کیونکہ یہ سوالات وقتاً" فوقتاً" نمایاں ہوتے رہتے ہیں - اور اپنی قدر و قیمت کا تعین کرلیتے ہیں -اوران اسباب و علل اور نتائج کی ترتیب و تشکیل دینا اور ان کا ذہانت اور بالغ نظری سے آسان اطراف میں تعاقب کرنا بظاہر آسان معلوم ہوتا ہے۔ اگر تاریخ کو ایسے ہی عملی اور واقعاتی انداز میں پرکھا جائے تو یہ فن ایک طبعی سائنس کی صورت اختیار کرے گا۔ اس لیے وہ لوگ جو تاریخ کو مادی اصولوں کے تحت جانچتے ہیں اپنے اس نقطہ نظر کو راز نہیں رکھتے - یہ غلطی ان کے مخالفین ہی کی ہے جو ان دونوں طریقہ ہائے کار میں مماثلت محسوس نہیں کرتے - ہمارا جس سے تعلق ہے وہ تاریخی واقعات نہیں جو اس یا اس وقت میں فی نفسہ وجود میں آجاتے ہیں - بلکہ ان کے اظہار سے ہے - اس نشاندہی سے ہے جو ان کی وجہ سے نمایاں ہوتی ہے - دور حاضر کے مورخین کا خیال ہے کہ وہ ایک منصب خیر کی تکمیل کررہے ہیں ' جس کے لیے وہ مذہبی ' سماجی یا فنی تاریخ کی تفصیلات اس غرض سے بیان کرتے ہیں کہ نئے دور کے آغاز کی تفصیلات منظر عام پر آجائیں - مگر فیصلہ کن امر---- فیصلہ کن اس لحاظ سے کہ تاریخ کا نمایاں ہونا اس کا اظہار وابلاغ ہی ہے - جو ایک علامت یا اس کی روح کی تجسیم ہے - اسے یہ فراموش کردیتے ہیں - مجھے آج تک کوئی بھی ایسا مورخ نظر نہیں آیا جس نے احتیاط سے ایسے صوری تعلق پر توجہ دی ہو ' جو ثقافت کے تمام شعبوں کو داخلی طور پر مربوط کردے - جو سیاست سے ہٹ کر یونانیوں ' عربوں ' ہندیوں اور مغربی ریاضی دانوں کے بنیادی تصورات ' طرز تعمیر ' فلسفہ ' ڈرامہ ' تغزل ' عظیم فنون کے ارتقاء اور تفصیلات پر سنجیدہ غور وفکر کرتا ہو - ہنر فن اور مستعمل مواد کی تفصیلات تو بعد کی بات ہے جن کی بنیاد پر تاریخی مسائل وجود میں آتے ہیں ' ان میں سے کون ہے جو یہ محسوس کرتا ہو کہ احصائے تفرقی اور لوئی چہاردہم کے اصول ہائے سیاست 'قدیم شہری ریاستوں کے تصور اور یوکلائڈ کی اقلیدس ' تحلیلی اقلیدس اور چیک ' نہر سویز اور چینی طباعت کتب ' مغربی روغنی مصوری کے خلائی تناظر اور بذریعہ ریلوے سفر۔ ٹیلی فون اور دور مار کرنے والے اسلحہ ' یورپی موسیقی اور ادھار کی معاشیات - میں گہری مماثلت ہے - اس کے باوجود جب صوری بنیادوں پر

جائزہ لیا جائے تو حقائق کے شور و غوغا جو سیاست کے عمل میں وجود میں آتا ہے ' علامتی بلکہ مابعد الطبیعیاتی کردار اختیار کرلیتا ہے --- اور جو کچھ اب تک ناممکن سمجھا جاتا تھا ---- مثلاً" مصری نظام ' نظم ونسق ' کلاسیکی سکہ سازی ' تحلیلی اقلیدس ' چیک ' نہر سویز ' اور چینی اشاعت کتب ' پروشیا کی افواج ' اور رومی مہندسی برائے شاہراہ ' علامات قرار دی جاسکتی ہیں - اور ان سب میں یکسانیت قابل فہم ' اور نمایاں تسلیم کی جاسکتی ہے -

مگر جلد ہی یہ امر واضح ہو جاتا ہے کہ تاریخی طریق کار میں کوئی ایسا نظریہ موجود نہیں ' جو باعث انکشاف حقیقت ہو - جو طریق بھی اس غرض سے منتخب کیا جائے وہ فی الواقع سائنس کی دنیا سے متعلق ہوگا ' کیونکہ یہ سائنس ہی ہے۔ جس نے کلی طور پر قوت مدرکہ کے طریق منضبط کیے ہیں - یعنی طبیعیات ہی نے اپنی بنیاد علت ومعلول کے حقائق پر استوار کی ہے - اور جب ہم واقعات کے علت ومعلول پر بحث کرتے ہیں۔ تو فی الواقع تاریخی تحقیق میں مشغول ہوتے ہیں - یہ ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ قدیم طرز کے فلسفے میں ان امکانات پر کبھی غور ہی نہیں کیا گیا' کہ انسان کے شعور واکتساب اور بیرونی دنیا میں بھی کوئی تعلق موجود ہے۔ کانٹ نے اگرچہ اپنی اہم ترین کتاب میں بعض قواعد منضبط کیے مگر اس نے صرف فطرت ہی کو فعالیت کا متصور قرار دیا - نہ صرف اس نے بلکہ اس کے بعد آنے والے کسی مفکر نے بھی کھلے دل سے غیر مشروط طور پر اس مسئلے پر غور نہ کیا - کانٹ کے نزدیک علم سے مراد صرف علم ریاضی ہے۔ وہ داخلی مداخلت کاری کی مختلف حالتوں سے بحث کرتا ہے - اور انھیں استدلال کی مختلف انواع میں منضبط کرتا ہے۔ لیکن وہ کسی ایسی میکانیت کے متعلق غور نہیں کرتا جس کی بدولت تاریخی حقائق کے اسباب وعلل پر روشنی ڈالی جاسکے - اور شوپنہار کو کانٹ کی انواع میں سے ایک کو بڑی حفاظت سے محفوظ کرتا ہے' یعنی سلسلہ علت ومعلول کو حرز جان بناتا ہے ' مگر جب تاریخ کا ذکر کرتا ہے تو اس سے نفرت کا اظہار کرتا ہے - علت ومعلول کے علاوہ ایک اور بھی اہم عنصر ہے۔ جسے میں منطق زمانی کے نام سے موسوم کرتا ہوں۔ ایک اور ضرورت -- ایک نامیاتی ضرورت --- یعنی بنیادی ضرورت ' وہ تقدیر یا واقعات کا پہلے سے طے شدہ راستہ ہے۔ اسے میں منطق زمانی کا نام دیتا ہوں - یہ ایک سب سے عمیق داخلی حقیقت ہے۔ ایک ایسی حقیقت جو تمام اساطیری روایات ' دینی اور فنکارانہ تصورات پر حاوی ہے' اور تاریخ کی روح اور مغز کا وجود اسی سے فروغ پذیر ہوتا ہے -(جو فطرت سے قطعاً" علیحدہ اور ممیز ہے) مگر اس تک معروف ذرائع یعنی عقل محض کی مدد سے رسائی ناممکن ہے اور یہ حقیقت بھی ابھی تک نظریاتی اعلان کی محتاج ہے۔ جیسا کہ گلیلو نے اپنی ایک مشہور عبارت میں کہا ہے' جو اس کی تصنیف Saggiatore میں شامل ہے فلسفہ فطرت کی ایک عظیم کتاب ہے۔ اسے ریاضی کی زبان میں تحریر کیا جاتا ہے۔ ہم اس بات کے منتظر ہیں کہ کوئی فلسفی ہم پر یہ انکشاف کرے کہ تاریخ کو کس زبان میں تحریر کیا جائے اور اسے کس طرح پڑھا جائے -

(۴)

فطرت وہ صورت ہے جس کے مطابق اعلیٰ متمدن انسان اپنی تشکیل کرتا ہے اور اپنے حواس کی فوری تعبیر کرتا ہے - تاریخ اس کے تخیل کی وہ ہیئت ہے۔ جس سے وہ اپنے زندہ وجود کے حوالے سے کائنات سے ہم آہنگی اختیار کرتا ہے جسے وہ ایک عمیق حقیقت کے طور پر فائز کرتا ہے۔ کیا وہ ایسی اشکال کی تخلیق کا اہل ہے ؟ اور ان میں سے وہ کون سی اشکال ہیں جو اس کے ضمیر کو بیدار کرسکتی ہیں ؟ تمام انسانی حیات کے لیے یہ ایک اولیں مسئلہ ہے -

پس انسان کے سامنے تشکیل عالم کے دو امکانات ہیں۔ مگر آغاز ہی میں اس امر پر متوجہ ہونا ضروری ہے۔ کہ یہ امکانات لازمی طور پر حقائق نہیں - اگر ہم تمام تاریخ کو اس کی روح کے مطابق سمجھنا چاہتے ہیں' تو ہمیں ایک سوال کے حل کے ساتھ آغاز کرنا ہوگا۔ جو اس سے قبل کبھی نہیں اٹھایا گیا۔ یعنی تاریخ کس کے لیے ہے ؟ یہ سوال بظاہر مہمل ہے - کیونکہ تاریخ سب کے لیے ہے - کیونکہ ہر شخص بقائمی ہوش و حواس تاریخ کا ایک حصہ ہے - مگر فرق اس وقت معلوم ہوتا ہے جب اس امر پر غور کیا جائے کہ متعلقہ انسان اس تاثر کے ساتھ اپنی زندگی گزارتا ہے کہ اس کی ذاتی زندگی ایک وسیع گذرگاہ حیات میں شامل ایک عنصر ہے۔ جو کہ برسوں بلکہ ہزاروں سال سے رواں دواں ہے۔ یا اپنے آپ کو ایک دائرے میں محبوس اور مکتفی بالذات سمجھتا ہے - ثانی الذکر شعور کے لیے تاریخ عالم کا کوئی وجود نہیں - لیکن اگر یہ صورت پیدا ہو جائے کہ تمام قوم ' تمام ثقافت حیات یا کائنات اسی تاریخی تصور کو اختیار کرلے تو پھر کیا ہوگا ؟ کلاسیکی ثقافت پر غور فرمائیں۔ تمام یونانی نہ صرف اپنے تجربات کو ذاتی قرار دیتے ہیں - بلکہ اجتماعی ماضی کے بھی قائل ہیں' جس کی وجہ سے فوری طور پر ان کی اجتماعی ماہیت تبدیل ہو گئی۔ اور ان کے ہاں لازمانی ' غیر متحرک یعنی جامد اساطیری پس منظر وجود میں آگیا۔ جو خاص طور پر ہنگامی اور زمانہ حال کا ترجمان تھا - اس کے نتیجے میں سکندر اعظم کی تاریخ کا آغاز ڈائناسوس کی مدت کے کلاسیکی جذبات کے ساتھ مدغم کردیا گیا۔ اور سیزر کے لیے وینس کے خلف کا دعویٰ بے معنی ہو کر رہ گیا -

مغرب کی موجودہ نسلوں کے لیے اس قسم کی روحانی اساطیری روایات کا کوئی مطلب نہیں - اب تو زمان ومکان کا تصور اتنا مضبوط ہوگیا ہے کہ فوری طور پر یہ سوال کیا جاتا ہے کہ حضرت عیسیٰ علیہ اسلام کے کتنے سال بعد ' (عیسوی تقویم کے مطابق کس سال میں ؟) کسی مذکورہ واقع کا ظہور ہوا ؟ ان وجوہات کی بنیاد پر ہمیں یہ اختیار حاصل نہیں ہوتا کہ ہم حقائق کو نظر انداز کردیں -

کسی فرد واحد کے متعلق اس کے روز نامچے اور خود نوشت سوانح حیات سے جو مواد حاصل ہوتا ہے' وہ تاریخی لحاظ سے بہت مفید اور جامع ہوتا ہے۔ کیونکہ وہ کسی ثقافت کی روح کو سمجھنے ' اس پر ہر نوع کے غیر ملکیوں کے نفسیاتی اثرات اور متعلقہ دور کے رواجات کے تجزیئے اور تحلیل کے عمل کے لیے ناگزیر ہوتا ہے' اور مکمل واقفیت مہیا کرتا ہے - مگر کلاسیکی ثقافت کے پاس ایسی کوئی یادداشت موجود نہ تھی' اور مخصوص مفہوم میں اس کی کوئی تاریخ نہ تھی۔ کلاسیکی انسان کی یادداشتیں ' جیسا کہ ہم کہتے ہیں' اگر غیر ملکیوں پر

منطبق کردی جائیں اور اخبار کا مقامی آبادی کی فراہم کردہ اطلاعات کی روشنی میں مقام متعین کیا جائے ' تو یہ ایک من مانی کارروائی ہو گی' کیونکہ عملی شعور میں ماضی اور حال اپنی صف بندی اور سجاوٹ کے تناظر میں مختلف ہوں گے۔ خالص حال میں ماضی شامل نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ گوئٹے ہر کلاسیکی تخلیق کی خواہ بت یا مجسمہ ہی کیوں نہ ہو بہت تعریف کرتا تھا۔ ماضی کی تخلیقات زمانہ حال میں بھی وہ جوش و خروش پیدا کرتی ہیں جو ہمارے لیے قطعاً" نیا اور نامعلوم ہوتا ہے۔

یہ خالص جس کی سب سے بڑی علامت ڈورس کے ستون ہیں' فی نفسہ زماں کی نفی کرتے ہیں (یعنی سمت کے تعین میں بھی حائل ہیں) جیسا کہ ہیرو ڈوٹس ' سوفو کلیز' نیز جہاں تک تھیمسو کلیز یا ایک رومی وکیل کا تعلق ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ماضی کو حال میں اس لطافت سے مدغم کردیا جاتا ہے کہ وہ لازمانی اور غیر متبدل ہوجاتا ہے۔ قطبی ستارے کی طرح غیر متحرک اور اپنی ساخت میں موقت۔ گزشتہ تجزیئے میں ' ایسے مواد کا بیان ہوا ہے جس سے اساطیر تشکیل پاتے ہیں۔ مگر ہمارے عالمی ادراک کے مطابق اور داخلی بصیرت کی بناپر ماضی بلاشبہ ایک موقت تجربہ ہے۔ ایک بامقصد نامیاتی نظریہ جس کا دورانیہ صدیوں بلکہ ہزار ہا سال پر محیط ہے۔

پس یہی پس منظر ہے جس کی رو سے ہم طے کرتے ہیں کہ کسی زندگی کی حیثیت کلاسیکی ہے ' یا صرف مغربی ' اس کا خصوصی رنگ کیا ہے۔ یونانی جسے کاسماس (Kosmos) کا نام دیتے تھے 'وہ ایک ایسی دنیا کا تخیلی پیکر تھا ' جو مسلسل نہیں تھا بلکہ اپنی حد تک مکمل۔ اس لحاظ سے یونانی انسان خود ایک سلسلہ نہیں تھا بلکہ میقات ہے

اسی بنا پر ' اگرچہ کلاسیکی انسان تدریجی سلسلہ واقعات سے بخوبی آگاہ تھا اور بابل کی تقدیم سازی بلکہ خصوصی طور پر مصریوں کے علم ہیئت سے بے خبر نہ تھا۔ اس لیے ابدیت اور دوام کا قائل تھا' جو ان کے اجرام فلکی کے وسیع علوم سے بخوبی آشکارا ہوتا ہے۔ وہ وقت کی طویل مدات کو درست طور سے منقسم کرسکتے تھے۔ اور وقت کے دورانیے کے پیمانہ جات وضع کرکے انھیں استعمال کرتے تھے۔ مگر یہ علم کبھی بھی عام انسان کی روز مرہ زندگی کا حصہ نہیں بنا۔ جو کچھ ان کے فلسفی عام انسانوں کے سامنے بیان کرتے تھے وہ اسے سنتے تھے مگر اس کا تجربہ نہیں کرتے تھے۔ اور جو کچھ یونان کے عظیم شہروں میں ان کے فلسفیوں (مثلاً" ہپارکس اور ارسٹارکس) نے دریافت کیا۔ اس کی رواقیوں اور ارسطو کے شاگردوں نے تردید کردی ' ان معاملات کو چند مخصوص حلقوں کے باہر کسی نے کبھی سنا بھی نہ تھا۔ نہ تو افلاطون نے اور نہ ہی ارسطو نے کوئی رصد گاہ تعمیر کی۔ چنانچہ پیٹر کل کے آخری سالوں میں یونانیوں نے ایک قانون بنایا۔ جس کی رو سے ماہرین ہیئت نے جو کچھ بیان کیا تھا اسے منسوخ کردیا گیا۔ اور ان کے نظریات باطل قرار پائے۔ یہ عمل ایک عمیق علامیت کا مظہر تھا۔ گویا کلاسیکی انسان نے فاصلے (زمانی اور مکانی) خواہ ان کی کوئی بھی صورت ہو' اپنے شعور سے حذف کردیے۔

جہاں تک کلاسیکی تاریخ نویسی کا تعلق ہے' تھوسی ڈائڈیز ایک ایسا مورخ تھا جو اپنی تحریروں کو اس وضاحت سے لکھتا کہ ان میں جان ڈال دیتا۔ وہ اپنے عہد کے واقعات بڑی وضاحت سے کرتا۔ اور اس کے قبضے میں اس قدر عظیم عملی زاویۂ نگاہ کا مالک ایک رہنما ہونے کی صلاحیت تھی کہ وہ خود ہی ایک جرنیل بھی تھا اور منتظم بھی۔ تجربے کی اس صلاحیت کی بناپر (بدقسمتی سے جسے صحیح تاریخی تناظر میں نہ دیکھا جاسکا) اس کی تصنیف کو خالصتاً" ایک پیشہ ورانہ تاریخ نگاری کی حیثیت دی گئی۔ فی الواقع سے اس حیثیت سے ایک لاثانی شاہکار تسلیم کرلیا گیا۔ جو بالکل درست فیصلہ ہے۔ مگر جو کچھ اس عظیم مصنف تھوسی ڈائڈیز کی نظروں سے اوجھل رہا وہ تناظر طویل صدیوں کی تاریخ کا بیان جو ہمارے لیے تاریخ کی مضمر اہمیت کا حامل ہے۔ بلکہ ہمارے نزدیک تاریخ کا تصور ہی یہی ہے۔ کلاسیکی تاریخ کے بہت عمدہ نمونے وہی ہیں جو مصنف کے دور کے واقعات وحالات کو اس کے اپنے تناظر میں بیان کرتے ہیں۔ جبکہ ہمارے لیے معاملہ اس کے بالکل برعکس ہے' کیونکہ وہ معاملات جو ماضی بعید سے متعلق ہیں۔ وہ ہمارے لیے زیادہ دلچسپی کا باعث ہوتے ہیں۔ تھوسی ڈائڈیز اگر پروشین جنگوں کے حالات لکھتا تو بے ہوش ہو جاتا ہے۔ یونانی جنگوں کی تاریخ عامہ کا تو ذکر ہی کیا ہے۔ وہ مصری حالات تک تودسترس بھی نہ رکھتا۔ وہ خود (اور اس کے علاوہ پولی بس اور ٹاسی ٹس جو اسی کی طرح عملی سیاستدان تھے) جب بھی ماضی پر نظر ڈالتے ہیں تو اپنی بصارت کی یقینی کیفیت سے محرومی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ ان کا ایسی متحرک قوتوں سے سابقہ پڑتا ہے جو ان کے عملی تجربے میں کبھی نہیں آئیں۔ جہاں تک پولی بی اس کا تعلق ہے ' اسے تو پہلی پیونک کی جنگ کا بھی علم نہیں تھا۔ اور ٹے سی ٹس تو آگسٹس کے عہد حکومت سے بھی بے خبر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ مورخین ان واقعات کی تفصیلات بیان نہیں کرتے ' جہاں تک تھوسی ڈائڈیز کا تعلق ہے 'اس میں تاریخی ادراک سے محروم ہے۔ یعنی تاریخ کے ان معانی و مفہوم سے ' جو ہمارے لیے قابل قبول ہیں ------ چنانچہ اس کی کتاب کے پہلے صفحے پر ایک ایسا عجیب وغریب بیان حتمی انداز میں مذکور ہے کہ اس کے عہد (تقریباً" ۴۰۰ ق م) میں کوئی ایسا واقعہ نہیں ہوا۔ جسے اہم کہا جاسکے

لہٰذا کلاسیکل تاریخ پرشیا کی جنگوں تک بلکہ اس تاریخی ڈھانچے میں بھی جو ان واقعات کے بعد تشکیل دیا گیا محض اساطیری روایات کا مجموعہ ہے۔ یہاں تک کہ جہاں تک سپارٹا والوں کی آئینی تاریخ کا تعلق ہے ہمیں ہیلن کے دور کی ایک اساطیری نظم اور لائی کرگس کی داستان دستیاب ہے۔ یہ سوانح حیات ہمیں مکمل تفصیلات مہیا کرتی ہے۔ یہ کوئی کوہ طفریس کی مقامی دیوی تھی۔ ہینی بال دور کی رومی تاریخ سیزر کے عہد تک ایجاد کی جاتی رہی۔ بروٹس کے ہاتھوں طارقین کی جلا وطنی کی کہانی سیرا سپی اس کلاڈی اس کے دور جو ۳۱۰ ق م کے لگ بھگ تھا ' تخلیق ہوتی رہی۔ اور اس میں پلے بی اس خاندان کے نام بطور بادشاہ استعمال کیے جاتے رہے' جو اس عہد کے امراء میں شمار ہوتے تھے (K.G Newman) آئینی تاریخ کی روایت میں سروی اس ٹولی اس سے استفادہ کیا گیا۔ ہمیں معلوم ہے کہ ۳۶۷ ق م لائی سی نی اس کے قانون کا کوئی وجود نہ تھا جبکہ پیونک کی جنگ دوم لڑی گئی۔ (B.Niese) جب اپیامی نونڈاز نے آزادی دی جو می سیٹیوں اور

جب ہم ہندی ثقافت کا جائزہ لیتے ہیں تو اس میں ہمیں تاریخی روح کی جھلک ملتی ہے۔ بالخصوص اس کے برہما اور نیروان کے تصور میں۔ خالص ہندی علم ہیئت موجود نہیں۔ اور مناسب تقویم کے حوالہ جات کی عدم موجودگی کی وجہ سے شعوری ارتقاء کے طور پر تاریخی تسلسل کا تعین نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے خالص ثقافتی تسلسل کو (جو بدھ مت کے عروج کی وجہ سے منقطع ہو گیا) ہم کلاسیکی تاریخ قرار نہیں دے سکتے۔ حالانکہ اس میں بعض اہم واقعات کا آٹھویں اور بارھویں صدی کے مابین عہد سے تعلق موجود ہے۔ یہ امر باعث حیرت نہیں کیونکہ ان میں بھی اساطیری اور خواب میں دکھائی دینے والے پیکروں کی کمی نہیں' جو آپس میں گڈمڈ ہو گئے ہیں۔ یہ بدھ سے ایک ہزار سال بعد کا واقعہ ہے جبکہ سری لنکا نے ایک ایسی تاریخی تخلیق کی۔ جس کا حقیقی تاریخ سے کسی حد تک دور دراز تعلق ہے۔ جو مہاوانسا کے نام سے معروف ہے۔

تاریخی اعتبار سے ہندی افراد کا عالمی شعور اس نوعیت کی تشکیل پا گیا کہ وہ کسی ایسی کتاب کو برداشت نہ کر سکتے جو کسی واحد مصنف کی تخلیق ہو' اگرچہ وہ کسی ایک ہی عہد اور دورانیئے سے متعلق ہو۔ اس کے نتیجے میں کتب کے لا منتہا سلسلے وجود میں آنے لگے' جن میں ہر شخص نے جو چاہا اپنی صوابدید کے مطابق اضافہ کر دیا۔ اور اس وجہ سے انفرادی ذہانت ' انفرادی ارتقائے خیال' فکری دور کے آغاز کا سراغ نہیں ملتا' ان رجحانات نے تاریخ نویسی میں کوئی حصہ ادا نہیں کیا۔ اس کا مقابلہ اگر مغربی تاریخ نویسی سے کریں تو وہ ایک مکمل انفرادی اور شخصیات کے مکمل نمونے پیش کرتی ہے۔

آرکادیوں تک وسعت اختیار کر گئی ۔ انھی لوگوں نے اپنے لیے قدیم تاریخ کو وجود بخشا۔ یہ تعجب خیز امر نہیں کہ اس نوع کی تاریخ کو وجود دیا گیا۔ بلکہ تعجب خیز امر یہ ہے کہ اس کے علاوہ کوئی اور تاریخ کسی بھی نوعیت کی موجود نہ تھی ' اور یہ مشہور مقولہ کہ سیزر سے قبل کی تمام رومی تاریخ (۲۵۰ ق م) کلی طور پر جعل سازی ہے' بالکل درست ہے۔ اس سلسلے میں جو کچھ بھی موجود ہے وہ موجودہ دور کی تحقیقات کا نتیجہ ہے اور رومن اس سے بالکل بے خبر تھے۔ تو سوال یہ ہے کہ کلاسیکی دنیا لفظ تاریخ کو کن معانی میں سمجھتی تھی۔ اس کا اندازہ اس سے کیا جاسکتا ہے کہ سکندر کے عہد کی تاریخ کے سیاسی اور روحانی تناظر کو اس کی رومانی داستان عشق و محبت سے ملوث کردیا گیا ہے۔ کلاسیکی ذہن میں یہ بات کبھی نہیں آئی کہ تاریخ اور داستان نیز داستان اور تاریخ میں تفریقی خط قائم رکھا جائے ۔ دستاویزات اور روایات میں فرق کیا جائے ۔ رومی جمہوریہ کے خاتمے کے قریبی عہد میں وارو نے مذہبی بالادستی کی کوشش کی۔ حالانکہ اس دور میں مذہب کا اثر و نفوذ ختم ہورہا تھا' اور لوگ شعوری طور پر اس سے آزاد ہو رہے تھے ۔اس نے ان دیوی دیوتاؤں کے غلبے کی کوشش کی جو ریاست یا حکومت کے پسندیدہ تھے۔ ان میں سے بعض پر عوام کو یقین تھا اور بعض پر نہیں۔ ان میں سے بعض معروف تھے' اور بعض محض حکومت کے قواعد کی رو سے زندہ تھے۔ کیونکہ سرکاری طور پر ان کی پوجا کی جاتی تھی ۔ فی الحقیقت اس عہد میں مذہب کا وجود برائے نام رہ گیا تھا۔ فی الحقیقت رومی معاشرے کا مذہب وہ تھا جیسا کہ گوئٹے یا کسی حد تک نٹشے نے بیان کیا ہے۔ کہ وہ ان کے عہد کے ادب کی پیداوار تھا۔ اور قدیم دور کے رواجات کا مظہر تھا۔ جسے اس زمانے میں کوئی سمجھتا تک نہیں تھا۔ موم سن نے بڑے واضح انداز میں مغربی یورپ کے تاریخی رجحان کی نشاندہی کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ رومن مورخین نے ہر اس امر کا بیان کیا ہے' جو غیر ضروری تھا اور وہ امر چھوڑ گئے ہیں جس کا ذکر ضروری اور ناگزیر تھا۔

ہندی فرد سب کچھ بھول گیا۔ مگر مصری نے سب کچھ یاد رکھا۔ لہٰذا مجسمہ سازی جسے ہندی ذہن نے فراموش کردیا۔ مصری صناع کے فن اور صناعت کا موضوع قرار پایا۔ مصری ذہن جو نمایاں طور پر تاریخ کا شیدائی تھا۔ اس نے ماضی اور ابدیت کوایک دوسرے میں مدغم کرنے کی کوشش کی' اس نے ماضی ' حال اور مستقبل کے ادراک سے اپنی دنیا کی تخلیق کی۔(جسے ہم شعور کی بیداری کا نام دے سکتے ہیں) اس کے نتیجے میں اس نے قدیم ماضی اور مستقبل کے مابین فاصلے کو محدود کردیا۔ مصری ثقافت ایک ایسی محفوظ تجسیم پیش کرتی ہے جس میں فاصلے میں روحانی توازن پیدا کرتی ہے۔ مصری فنکار گرینائٹ یا سنگ سیاہ جس پر بھی اپنی چھینی سے کام کرے' اس سے اس عہد کے وسیع نظم و نسق کا اظہار ہوتا ہے۔ جو ان کے نظام آب پاشی کے لیے ضروری تھا۔ مصری حنوط شدہ لاشیں ابدیت کی علامت ہیں' فوت شدہ شخص کے جسم کو اس طرح ابدیت نصیب کر دیا' جیسا کہ اس کی شخصیت متقاضی تھی۔ اس کے نقوش تصاویر و مجسمات میں محفوظ کر دیے گئے جن کی اکثر متعدد نقول تیار کی گئیں۔ جن میں اکثر یکساں ماورائیت کا مظاہرہ ہوتا۔

تاریخی ماضی اور موت کے تصور کے مابین ایک گہرا رشتہ ہے۔ جو میت کے ٹھکانے لگانے کے عمل سے ظاہر ہوتا ہے۔ مصری موت کو تسلیم نہیں کرتے تھے' جبکہ کلاسیکی ثقافت میں اسے فناہ کی علامت تسلیم کیا جاتا تھا۔ مصری اپنی تاریخ کو بھی تاریخی تدریج کے تحت تاریخوں اور اشکال میں محفوظ کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ لیکن سلونی یونانیوں کی طرف سے ان کے اخلاف کو ماہ و سال یا تاریخوں کے تصور کے متعلق کچھ بھی حاصل نہیں ہوا۔ بلکہ انھیں اجداد کے اصل اسما سے بھی واقفیت نہ ہو سکی۔ نہ کسی واقعہ کی تفصیلات سے آگاہی ہو سکی ۔ لہٰذا بعد کی تاریخ کو(جس سے ہم آشنا ہیں) غیر ضروری اہمیت حاصل ہو گئی ہے۔ مگر مصریوں کے متعلق ہم تین ہزار سال بلکہ اس کے قبل کے حالات سے بھی ہم آشنا ہیں۔ ہم بیشتر حکمرانوں کے عہد بلکہ ماہ و سال اور تاریخ سے بھی واقف ہیں۔ اور جدید سلطنت کو بھی یہ تمام معلومات حاصل تھیں۔ آج بیشتر فرعونوں کی لاشیں ہمارے عجائب گھروں میں ان کی بقائے دوام کی خواہش کا بیان کرتی ہیں۔ ان کے چہرے ابھی بھی قابل شناخت ہیں۔ ایمے نی ہٹ سوم کے اہرام کی پالش شدہ گرینائٹ پتھر کی چوٹی پر آج بھی یہ الفاظ پڑھے جا سکتے ہیں کہ ایمے نی ہٹ سورج کی روشنی کے حسن سے خیر کا متوقع ہے اور اس کی دوسری سمت یہ لکھا ہوا ہے:۔

"ایمے نی ہٹ کی روح اور کین سے بھی بلند و بالا ہے اور پاتال سے منسلک ہے۔"

فی الواقع یہ فناہ فتح کے حصول کا مژدہ ہے اور حال محض کی کیفیت کا مظہر ہے۔ اور آخری درجے کے کلاسیکی تصورات سے مختلف ہے۔

(۵)

مصریوں کی مضبوط علاماتی زندگی کے گروہ کے بخلاف اب ہماری ملاقات ایسی کلاسیکی ثقافت سے ہوتی ہے جو صرف رواج کی پابند ہیں اور اپنے ماضی کو اس آسانی سے فراموش کر دیتی ہے کہ اس کا ہر داخلی اور خارجی عنصر ختم کرنے کے لیے اپنے مردوں کو جلا دینے کے رواج پر قائم ہے - مائیسینی دور میں مردوں کو جلانے کی رسم مفقود تھی۔ اس کا رواج پتھر کے زمانے میں تھا مگر مائیسینی دور میں ختم ہوگیا۔ شاہی مقبروں کی موجودگی سے پتہ چلتا ہے کہ مردوں کو دفنانے کا طریق ایک معزز اقدام سمجھا جاتا تھا۔ مگر ہومر کے یونان میں ہم تبدیلی محسوس کرتے ہیں اور یونانیوں نے وہ طریق اختیار کر لیا جو ویدوں کے زمانے میں ہندوؤں میں مروج تھا۔ یہ تبدیلی اس تیزی سے عمل میں آئی کہ اس کے پس منظر میں کوئی نفسیاتی عمل کارفرما نظر آتا ہے۔ دفنانے کی بجائے جلانے کا عمل جسے(لیڈ ایک مکمل علاماتی عمل قرار دیتا ہے)- یہ جلانے کا عمل علامتی طور پر موت کے عمل کی تکمیل ہے- اور کسی قسم کا تاریخی نام و نشان مٹا دینے کی علامت ہے- جونہی شکل و صورت کا تاثر ختم ہو گیا روحانی ارتقاء کا بھی خاتمہ ہو گیا-کلاسیکی ڈرامہ تاریخی مقاصد کو بالکل اسی طرح تسلیم نہیں کرتا۔ جس طرح کہ وہ داخلی ارتقاء کے موضوعات کی نفی کرتا ہے۔ اور یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ یونانی جبلت نے فن تجسیم کی مخالفت کو اپنا شعار بنالیا۔ شاہی عہد میں ڈرامہ اور ادب نے وہی کردار ادا کیا اور انھیں موضوعات کو اپنایا جو کلاسیکی اساطیر کے مطابق تھے۔ بلکہ یونانی مجسمات کے اعلیٰ نمونے بھی جو اساطیری تھے۔ اسی نوعیت کے جیسی کہ پلوٹارک کی سوانح حیات -

کسی بھی بڑے یونانی نے اپنی یادداشتیں تحریر نہیں کیں' جن سے اس کی داخلی بصیرت کے تجربات پر روشنی پڑتی ہو۔ سقراط نے اپنی داخلی زندگی سے متعلق ایسا کچھ نہیں کہا۔ جسے اہم قرار دیا جا سکے۔ یہ امر قابل بحث ہے کہ کلاسیکی مصنفین کے لیے کیا یہ ممکن بھی تھا کہ وہ ہیملٹ ' ورتھر' یا پاوزی ول جیسا کوئی شاہکار تخلیق کر سکتے - اور اس طرح داخلی محرک قوتوں کے خلاف کسی ردعمل کا اظہار کرنے پر قادر ہوتے۔ افلاطون میں ہمیں اس کے عقائد کا کوئی شعوری ارتقاء نظر نہیں آتا۔ اس کی مختلف تخلیقات فی الواقع وہ مقالات ہیں۔ جو اس نے مختلف اوقات پر مختلف زوایہ ہائے نگاہ کی وضاحت کے لیے تحریر کیے۔ اس نے اس کی کبھی پروا نہیں کی کہ ان کو کس طرح باہم مربوط بنایا جائے۔ اس کے بخلاف دانتے کا پہلا مضمون (Vita Nouva) ہی مغرب کی روحانی تاریخ پر مفصل بحث کرتا ہے۔گوئٹے میں بھی کلاسیکی انداز میں حال مطلق کا بیان موجود ہے۔ یہ ایک ایسا انسان تھا' جو کسی شے کو فراموش نہیں کرتا تھا۔حالانکہ خود اس نے علی الاعلان اعتراف کیا کہ اس کی تحریرات کا موضوع صرف ایک عظیم اعتراف ہی ہے۔

یونان کی فارس کے ہاتھوں تباہی کے بعد جس قدر قدیم ادبی ذخیرہ موجود تھا وہ کوڑے کے ڈھیروں پر پھینک دیا گیا۔(جہاں سے کہ دور حاضر میں اسے کھود کر نکالا جا رہا ہے) لوگ ہومر کا مطالعہ کرتے رہے مگر انھوں نے یہ کبھی نہیں سوچا کہ کوہ ٹرائے کی کھدائی بھی کر لی جائے۔ جیسا کہ زمانہ حال میں شلیمان نے کی۔

کیونکہ انھیں صرف اساطیر سے دلچسپی تھی۔ انھیں تاریخی حقائق سے کوئی واسطہ نہ تھا۔ آئے شی لس کی تصانیف سے اور سقراط کے فلسفے کا ایک حصہ قدیم یونانی دور ہی میں ضائع ہو چکا تھا۔ اس کے برخلاف مغرب میں مبینہ ثقافت کے متعلق مقدس وراثت کے آثار ظاہر ہو چکے تھے۔ پیٹرارچ میں شلیمان نے پانچ صدیاں قبل ہی سکوں' مسودوں' اور آثار قدیمہ کے نادر نمونے حاصل کر لیے تھے۔ وہ ایک نابغہ روزگار حساس انسان تھا۔ جس نے ماضی بعید کو کھنگالا۔ اور قدیم تناظر کی چھان بین کی۔(کیا الپائن کی چوٹیوں تک رسائی حاصل کرنے والا وہ پہلا شخص نہ تھا) وہ اپنے دور میں ایک زندہ اور فعال شخصیت کا مالک تھا۔ اس کے تصور زمان سے اس کی شخصیت کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اس سے اگر چہ مختلف مگر بہت زیادہ پر جوش چینیوں کا شعور ہے' چین کا ہر سیاح بڑی محنت سے آثار قدیمہ کا مطالعہ کرتا ہے اور طاؤ کے ناقابل تشریح نظریے کے مطابق جو چینی اصول حیات کا مرکز ہے ' تاریخ کے عمیق احساس کی چھان بین کرتا ہے اور جہاں کہیں جاتا ہے ان کی اشاعت کرتا ہے۔ مگر ان کا کھوج زیادہ تر مابعد الطبیعیاتی میدان سے متعلق تھا۔(جیسا کہ پوسانیا میں وضاحت کی گئی ہے) اس صورت میں تاریخ یا مقصد کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا اور یہ بھی مصر کی واضح موجودگی میں جو کہ طوطا موسس کے دور میں روایت قدیم کا ایک وسیع عجائب گھر بن چکا تھا۔

مغربی باشندوں میں سے یہ جرمن تھے۔ جنھوں نے میکانی گھڑی ایجاد کی۔ مغربی یورپ میں وہ مینار تعمیر کیے جن پر ان کے گھڑیال دن رات بجتے رہتے ہیں۔ اور ان کے نتیجے میں وقت کا جو احساس پیدا ہوتا ہے۔ وہ بجائے خود حیرت ناک اور عجیب و غریب ہے۔کلاسیکی دور کی دیہی زندگی جہاں احساس وقت کا فقدان تھا - ہمیں اس قسم کی کوئی شے نظر نہیں آتی۔ پیری کل کے دور تک روزانہ وقت کا شمار محض سائے کی طوالت سے کیا جاتا تھا۔ ارسطو کے زمانے میں بابل والوں کا لفظ (WPA) ساعت کے معانی میں مروج ہوا۔ اس سے قبل روزانہ وقت کی تقسیم کا کوئی پیمانہ نہ تھا۔ جبکہ بابل اور مصر میں آبی گھڑیاں اور سورج کی مدد سے کام دینے والے کلاک ابتدائے زمانہ ہی سے مروج تھے۔ کلاسیکی دور میں افلاطون نے ایک عملی طور پر مفید آلہ ایجاد کیا جو وقت کے پیمانے کے طور پر کام دیتا تھا - اس کا بھی رواج نہ ہو سکا اور یہ صرف ایک غیر ضروری شے سے زیادہ اہمیت حاصل نہ کرسکا۔ اور اس کی وجہ سے کلاسیکی ثقافت پروقت کا کوئی تاثر قائم نہ ہوسکا۔

اس امر کی وضاحت ابھی باقی ہے اور اس پر قبل ازیں کبھی غور نہیں ہوا کہ جدید ریاضی اور کلاسیکی ریاضی میں فی الواقع حقیقی فرق کیا ہے؟ کلاسیکی دور میں اشیاء کو ان کی مطلق حالیہ حیثیت میں جسامت کی بنا پر اور بدوں زمانی اثرات کے شعوری گرفت میں لانے کی کوشش کی گئی - یہاں تک کہ یوکلائڈ کا ہندسہ' اورشماریات ریاضی کو مخروطیات کے حصص کے نظام نے پیچھے چھوڑ دیا۔ ہمیں اشیاء کا اندازہ ان کے کردار' وجود اور فعالیت سے ہوتا ہے اور اس سے ہم نے مرکبات کا تصور قائم کیا۔ تحلیلی ہندسے اوراحصاء تفریق کے نظریات وجود میں آئے۔ جدید دور کے نظریات فعالیت جدید فکری سرمائے کو منظم کرتے ہیں۔ یہ تصور عجیب و غریب تو ہے مگر امر واقعہ ہے۔ کہ یونانیوں کی طبیعات جامد تھی اور اس میں حرکیات کا تصور مفقود تھا۔

اور انھیں زمانی عنصر کا نہ تو علم تھا۔اور نہ انھوں نے اسے کبھی استعمال کیا۔ جبکہ جدید دور میں ایک سیکنڈ کے ہزارویں حصے تک شمار میں لایا جاتا ہے۔ یونانیوں کے ہاں صرف ایک نظریہ ایسا تھا جس کا وقت سے کوئی تعلق تھا۔ وہ ارسطو کا نظریہ حقیقت الوجود ہے۔

چنانچہ یہ ہمارا کار مفوضہ ہے۔ ہم لوگ جو مغربی ثقافت کے نمائندہ ہیں اور ہمیں تاریخی ادراک و شعور حاصل ہے۔یہ ہمارے لیے کوئی قانون تو نہیں مگر ایک استثنا ضرور ہے۔ ہم تصویر عالم کو عالمی تاریخ کے تناظر میں دیکھنے کے عادی ہیں۔ تاہم بنی نوع انسان اس کی قائل نہیں۔ مثلاً" قدیم ہندی باشندوں کے نزدیک ارتقائے عالم کا کوئی تصور نہ تھا۔ امتداد زمانہ سے جب مغربی تہذیب تباہ ہو جائے گی تو غالباً" اس کے بعد کوئی انسانی نوع یا انسانی ثقافت ایسی نہ ہو گی جس میں تاریخ عالم کا شعور اور احساس اس قدر شدید ہو گا کہ ثقافت مذکور کی بیداری میں ایک قوت عاملہ کا کام دے۔

(٦)

پھر تاریخ عالم کیا ہے؟ یقیناً وہ ماضی کا ایک منظم بیان ہے۔ اور ایک داخلی اصول موضوعہ اور احساس کے اظہار کی ایک صورت ہے ۔ اس کے احساس کی صورت حتمی ہے۔ یہ احساس صورت کا پابند نہیں۔ بلاشک ہم تاریخ عالم کو محسوس کرتے ہیں' اس کا تجربہ کرتے ہیں اور یہ تسلیم کرتے ہیں کہ اسے ایک نقشے کی طرح مطالعہ کرنا چاہیے۔ مگر ہم آج بھی اس کی مخصوص شکل و صورت سے آشنا ہیں اور اس تصویر سے ہم ناآشنا ہیں جو ہماری اپنی ذات کے عکس کا آئینہ ہے اور ہماری اپنی داخلی زندگی کی تصویر ہے۔

آپ کسی سے بھی سوال کریں وہ جواب میں کہے گا کہ اس نے تاریخ کی شکل و صورت کا بالکل واضح اور حقیقی انداز میں مشاہدہ کیا ہے۔لیکن یہ غلط فہمی جلدہی ختم ہو جاتی ہے کیونکہ کسی نے بھی سنجیدگی سے اس کا مشاہدہ نہیں کیااور اپنے علم میں شبہات اور کوتاہیوں کے متعلق کبھی غور ہی نہیں کیا۔ کیونکہ کسی کو بھی یہ احساس نہیں کہ اس میدان میں شک و شبے کی گنجائش کتنی زیادہ ہے۔ فی الحقیقت عالمی تاریخ کی ترتیب کو ایک غیر منظم اور غیر مصدقہ صورت میں ہم تک منتقل کیا گیا ہے۔(یہ عمل نسلاً" بعد نسلٍ ہوتا رہا ہے)(یہ عمل نہ صرف عام آدمی کرتا رہا ہے بلکہ پیشہ ور مؤرخ بھی یہی کرتے رہے ہیں) ' لہٰذا تاریخ و تشکیک کی بری طرح ضرورت ہے جس کی ابتداء گلیلو سے ہوئی اور اب تک جاری ہے تاکہ فطرت کے متعلق ہمارے روایتی تصورات کی اصلاح ہوسکے۔

تاریخ کی تقسیم' قدیم وسطانی اور جدید کے خانوں میں کی گئی ذیلی تقسیم کا شکریہ ادا کرنا چاہیے کیونکہ یہ تقسیم حیران کن حد تک خراب اور بے معنی ہے اس کے باوجود اس نے تاریخ کے متعلق ہماری سوچ پر قبضہ کیا ہوا ہے ۔ہم اشرف المخلوقات انسانی نوع کی تاریخ میں اپنی حیثیت سے بے خبر ہیں ۔ یہ بھی نہیں

جانتے کہ مغربی یورپ کے باشندوں کی حیثیت سے ہم نے تاریخ عالم میں کیا کردار ادا کیا ہے ۔ جس کی بنا پر اس علاقے نے اتنی ترقی کی ہے۔ بالخصوص جرمن رومی ایمپائر کے عہد سے جو ترقی ہوئی ہے ۔ لہٰذا ہمیں اس کا جائزہ لے کر اپنی حیثیت کا تعین کرنا چاہیے۔

ہمیں اس ترقی کے امکان کی متعلقہ اہمیت کے حوالے سے جائزہ لینا چاہیے اور اس کی سمتوں کا اسی حوالے سے تعین کرنا چاہیے۔ وہ ثقافتیں جو مستقبل میں وجود میں آئیں گی' وہ یہ تسلیم کرنے میں مشکل محسوس کریں گی کہ کوئی ایسا منصوبہ جو سادہ اور مستقیم خطوط سے عبارت ہو' جو بامعنی توازن سے محروم ہو۔ قابل اعتبار اور قابل تسلیم بھی ہو سکتا ہے ؟ جس میں ہر نئی آنے والی صدی میں لچرپن میں اضافہ ہو اور جو نئے تاریخی تصورات پیدا کرنے سے محروم ہو' اور علم میں کوئی اضافہ نہ کر سکے۔ اور ان تمام امور کے باوجود کبھی بھی اس پر صدق دل سے اعتراض نہ کیا گیا ہو۔ اس طرح مروجہ تنقید جو مورخین کا کچھ عرصے سے شیوہ بنی ہوئی ہے' بے معنی ہو رہی ہے۔ انھوں نے صرف یہ کیا ہے کہ موجود تنقیدی منصوبے کو بغیر اس کا بدل مہیا کیے متروک قرار دے دیا ہے۔ اور ایسے جملے گھڑ لیے ہیں: "یونانی ازمنہ وسطیٰ یا جرمن قدامت" ایسے جملوں کی تخلیق سے چین یا میکسیکو کی سلطنت ' سلطنت آکسم' یا سلطنت ساسانیہ کے مقام کا مقابلہ نہیں کر سکتے ۔ اور بہ تقاضائے مصلحت جدید تاریخ کے مختلف منازل: صلیبی جنگوں سے نشاۃ ثانیہ تک یا نشاۃ ثانیہ سے انیسویں صدی کے آغاز تک صرف ایک حقیقت ہی ثابت ہوتی ہے کہ منصوبہ فی نفسہٖ ناقابل شکست اور مضبوط ہے۔

اس سے صرف یہ نہیں ہوتا کہ آپ منصوبے سے تاریخ کی وسعت کو محدود کر لیتے ہیں۔ ناپسندیدہ امر یہ ہے کہ یہ تاریخی اسٹیج کو مصنوعی اور فرضی بنا دیتا ہے۔ مغربی یورپ کے میدان ایک مضبوط قطب تصور ہوتے ہیں ۔ایک عجیب و غریب قطعہ جسے کرہ ارض پر منتخب کرلیا گیا ہے۔ اس انتخاب کا کوئی خاص سبب نہیں۔ ماسوائے اس کے کہ ہم ایسا محسوس کرتے ہیں۔ اور صدیوں سے بلکہ ہزار ہا سالوں سے بڑی بڑی ثقافتیں اس خطے پر ظہور پذیر ہوتی رہی ہیں۔ یہ ایک سورج اور ستاروں کا سوچا سمجھا نظام ہے۔ ہم زمین کا ایک چھوٹا سا ٹکڑا بطور فطری مرکز ثقافت منتخب کر لیتے ہیں اور شمسی مقام عطا کرلیتے ہیں اور اس مقام سے تمام تاریخی واقعات روشنی حاصل کرنے لگتے ہیں ۔ اور اسی تناظر سے اسے اہمیت عطا کی جاتی ہے مگر یہ صرف ہمارے مغربی یورپ کی برخود غلط فہمی ہے کہ تاریخ عالم کا بھوت' معمولی سی تشکیک کی ہوا سے منتشر ہو جائے گا۔ صرف عمل کی ضرورت ہے ہمیں اس موہوم فریب نظر کا شکر گزار ہونا چاہیے (جو طویل عادت کی وجہ سے فطری امر دکھائی دینے لگا تھا) جس کی بنا پر ہزاروں سال کی تاریخ مثلاً" مصراور چین کی تاریخ سکڑ کر محض تاریخی کہانیوں کا روپ اختیار کر گئی تھی' جبکہ ہمارے قریب کے واقعات مثلاً " لوتھر کی تحریک اور نپولین کے واقعات تاریخ کے عظیم کارنامے قرار دے دیے گئے۔ ہمیں معلوم ہے کہ دور سے دیکھیں تو متحرک اشیاء مثلاً" ریل یا بادل آہستہ خرام نظر آتے ہیں۔اس کے باوجود ہم جانتے ہیں کہ ہمارے مستقبل قریب کی تاریخ کے مقابلے میں قدیم ہندوستانی ' بابلی یا مصری تاریخ کی رفتار آہستہ تھی' اور ہم اس بنا پر

انھیں ست الوجود' کاہل اور آہستہ خرام قرار دیتے ہیں کیونکہ ہم نے داخلی اور خارجی فاصلوں کی رعایت دینا کبھی نہیں سیکھا۔

یہ ظاہر ہے کہ مغربی ثقافتوں کے وجود کے لیے ایتھنز' فلورنس اور پیرس کی ثقافت لویانگ اور پاٹلی پترا کی ثقافت سے زیادہ اہم ہے' مگر کیا اس وجہ سے ہم عالمی تاریخ کے منصوبے کو سرے سے ہی بدل دیں گے۔ تو پھر چین کے مؤرخ کے لیے بھی یہ درست ہوگا کہ وہ صلیبی جنگوں' نشاۃ ثانیہ' سیزر اور فریڈرک اعظم کو کوئی اہمیت نہ دے اور اپنی تاریخ عالم میں انھیں معمولی مقام دے کر آگے بڑھ جائے۔ صوریاتی نقطہ نظر کے مطابق اٹھارویں صدی کو کیوں گذشتہ ساٹھ صدیوں پر ترجیح دی جائے۔ کیا یہ حماقت نہیں کہ گذشتہ چند صدیوں کی تاریخ کو صرف مغربی یورپ تک محدود کر دیا جائے اور جدید قرار دے لیا جائے اور گذشتہ ہزاروں سال کی تاریخ کو قدامت کے پہاڑ کے نیچے دفن کردیا جائے۔ یونانیوں سے قبل کے تمام سرمایہ تاریخ پر نہ کوئی تحقیق کی جائے نہ اسے منظم کیا جائے اور ضمنی مواد کی حیثیت دے دی جائے۔ یہ مبالغہ آرائی نہیں۔ کیا ہم اپنے فرسودہ منصوبے کی وجہ سے مصری اور بابلی تاریخ کو نظر انداز نہیں کر دیتے۔ اور اسے انفرادی اور الگ تھلگ بر خود کمتفی قرار نہیں دے لیتے۔ کیا ہم شارلین سے لے کر جنگ عالم گیر کی تاریخ کو بلکہ اسے سے بھی قبل کے دور کو محض کلاسیکی دور کا افتتاحیہ نہیں سمجھتے۔ کیا ہم چینی اور ہندوستانی تاریخ کے اہم واقعات کو زیریں حواشی میں منتقل نہیں کردیتے اور ان پر پریشانی اور پیچیدگی کا مظاہرہ نہیں کرتے؟

موجودہ مغربی یورپ کی عظیم منصوبہ تاریخ کے لیے جس میں کئی عظیم ثقافتیں ہمارے گردوپیش کے مداروں میں چکر کھا رہی ہیں' جنھیں ہم بطلیموس کے نظام تاریخ کی روشنی میں دنیا کے تمام حوادث کا مرکز سمجھتے ہیں۔ اس نظام کی جگہ جو نیا نظام اس کتاب میں پیش کیا جا رہا ہے' میں اسے تاریخی دائرے میں خط جدی کی دریافت کا نام دیتا ہوں۔ اس صورت میں کسی خطے کو دوسرے پر کوئی فوقیت یا برتری نہیں رہتی۔ کلاسیکی یا مغربی ثقافت کو ہندوستان ' بابل 'چین ' مصر' عرب یا میکسیکو کی ثقافتیں بھی مساوی حیثیت کی حامل ہیں۔ انھیں کلاسیکی تاریخ کے عام تناظر میں اتنی ہی اہمیت حاصل ہے جو مغربی ثقافت کو جدید دور میں تفویض کی گئی ہے۔ البتہ ایک امر جو نمایاں نظر آتا ہے وہ ان ثقافتوں کی روحانی عظمت اور حد سے بڑھی ہوئی قوت اقتدار ہے۔

(۷)

قدیم ' وسطانی اور جدید تقسیم تاریخ کا منصوبہ مجوسی زائرین کے ذہن کی پیداوار ہے۔ یہ منصوبہ پہلے پہل سائرس کے بعد زرتشتی اور یہودی مذاہب کے ادب میں پیدا ہوا ۔ دانیال کی کتاب میں الہامی رہنمائی کے تحت چار عالمی ادوار کا تصور قائم ہوا۔ اور مشرق میں حضرت عیسیٰؑ کے بعد کے دور میں عیسائی مذہب کی تاریخ میں اس کی ترقی ہوئی ۔ بالخصوص عیسائیت کے باطنی نظام میں یہ طریق مقبول ہوا ۔ اس کے علاوہ

کلاسیکی ادب میں اس موضوع پر یا بائبل میں(یا کسی اور کتاب مقدس میں) ایسی صورت نظر نہیں آتی۔ وہ اہم نظریہ جو اپنے محدود معانی میں وجود میں آیا ایک فکری بنیاد کی صورت اختیار کر گیا' قابل اعتراض نہ رہا۔ اس کے دائرہ کار میں ہندوستانی یا مصری تاریخ کو شامل نہیں کیا گیا۔ کیونکہ مجوسیوں(زرتشتی زائرین) کے مطابق تاریخ عالم صرف فارس اور یونان کے مابین واقع مقدس سرزمین ہی سے متعلق تھی۔ جس میں کہ نظریہ ثنویت نے پرورش پائی۔ جس میں قطبی انداز کے برعکس ایسے تصورات وجود میں آئے ہیں جن میں روح اور مزاج' خیر اور شر' یا مقامی اور ہم عصر مابعدالطبیعیات کو عروج حاصل ہوا۔ اس خیال کا سارا محور تخلیق اور تخریب عالم پر مبنی تھا۔ یعنی ادوار کے وجود میں آنے اور تباہ ہو جانے کے تصور پر قائم ہے

یہ تصورات جو ایک طرف تو کلاسیکی ادب میں موجود ہیں ' دوسری طرف بائبل میں پائے جاتے ہیں۔ (اور بعض دیگر مخصوص مذاہب کے ادب میں بھی (اور توراۃ و انجیل میں علیحدہ علیحدہ مرقوم ہیں) اور یہودیوں اور غیر یہودیوں میں یا عیسائیوں اور کفار میں جو نقطہ نظر کا اختلاف ہے' ویسا ہی کلاسیکی اور مشرقی ثقافتوں میں ہے۔ بت پرستی اور عقیدہ فطرت اور روح جس میں زمانی مضمرات بھی موجود ہیں۔ جیسا کہ کسی ڈرامے میں ایک دوسرے پر سبقت لے جاتا ہے۔ تاریخی تبدل و تغیر ایک ایسے لباس میں ملبوس ہوتا ہے' جسے نجات کہا جاتا ہے۔ اس تصور کی وجہ سے تاریخ عالم میں تنگ نظری اور علاقائی تعصبات نے جگہ بنالی۔ اس کے لیے منطقی اور مکمل حد بندیاں وجود میں آگئیں ۔ اس کے نتیجے میں یہ مخصوص علاقوں اور مخصوص باشندوں کے ساتھ منتھی کر دی گئی۔ اور کسی قسم کی وسعت پذیری کو قبول کی اہلیت سے محروم ہو گئی۔

مگر ان دو کے ساتھ ایک تیسرا تصور زمانی بھی منسلک کر دیا ۔ جسے تصور زمانی کہا جاتا ہے۔ اسی سے تاریخ کے جدید دور کا تصور ابھرا۔ مغرب میں اس تصور دور جدید سے ترقی دیکھنے میں آئی ۔ مشرق تصویر آرام کی علامت تھی۔ اس میں کمتفی بر خود متناقض تھا۔ جو توازن کا مظہر تھا۔ جو اس میں الہامی عمل کے ذریعے نقطہ انقلاب مہیا کرتا تھا مگر اس نقطہ نظر کو بنی نوع انسان کی نئی قسم نے قبول کیا اور یہ جلد ہی قلب ماہیت کا باعث بنا(کسی نے اس تبدیلی میں تعجب کا اظہار نہیں کیا) یہ ترقی خط مستقیم میں تھی۔ جس کا حضرت آدم سے آغاز سمجھیں یا ہومرسے۔ جدیدیت کا آغاز کسی بھی نقطے سے ہو سکتا ہے۔ انڈو جرمن سے بھی اس نام کو بدلا جا سکتا ہے۔ پتھر کے زمانے کا قدیم انسان یا جاوا کے ابتدائی انسان (پتھی کن تھراپس) سے لے کر یروشلم' روم 'فلورنس اور پیرس تک' مؤرخ کے ذوق کے مطابق یا کسی ادیب اور مفکر کی صوابدید کے مطابق (ہر ایک کو بے پناہ آزادی حاصل ہے) تاریخ کے ان تاریخ ادوار کے نقطہ ہائے تفریق و تمیز مقرر کیے جا سکتے ہیں۔

تیسری اصطلاح "دور جدید" کو صلیبی جنگوں کے بعد سے بے پناہ وسعت دی گئی ہے۔ اور اسے کلاسیکی دور تک پہنچا دیا گیا ہے۔ غالبا اس سے زیادہ کھینچ تان اس کے مزاج کے مطابق نہ تھی۔ اگرچہ صاف صاف تو نہیں کہا گیا مگر مضمر مراد کے مطابق قدیم سے بھی قبل اور تیسری حکومت کے آغاز تک پہنچا دیا گیا۔ کیونکہ

اس کی انتہا ہو سکتی تھی۔ اور اسی سے مؤرخ کے نقطۂ مقصود کی تسکین ممکن تھی۔

یہ نقطۂ مقصود کیا تھا؟ اس کے متعلق شولمان سے لے کر آج تک جو دور اشتراکیت ہے۔ ہر مفکر نئی سے نئی تعبیر بتاتا ہے جو اس نے خود دریافت کی ہے۔ جو اس کے مخترع کے لیے باعث مسرت ہو سکتی ہے۔ مگر اس نے صرف مغربی مزاج کی ترجمانی کی ہے' جس طرح اس کے دماغ میں منعکس ہوئی ہے' اور جس طرح اس نے دنیا کے معانی سمجھے ہیں' پس یہ وہ مفکرین ہیں جو فکری ضرورت کو مابعد الطبیعیاتی نیکی سے پورا کرتے ہیں۔ اور انھوں نے تاریخ کو بغیر کسی سنجیدہ تحقیقات کے تسلیم کرلیا ہے۔ اور اس پر اتفاق رائے کا اظہار کر دیا ہے' بلکہ اس پر اپنے اپنے فلسفے کی بنیاد بھی استوار کرلی ہے اور خدا کو اس کے مصنف کے طور پر کھینچ بلایا ہے۔ اور اسے عالمی منصوبے کا نام دے لیا ہے۔

فی الحقیقت مابعد الطبیعیاتی ذوق میں تین کا عدد(تثلیث) بڑی کشش کا حامل ہے۔ ہرڈر نے تاریخ کو بنی نوع انسان کی تعلیم و تربیت سے تعبیر کیا تھا۔ کانٹ کے نزدیک تاریخ آزادی کے ارتقاء کا نام ہے اور ہیگل کے مطابق روح عالم کی توسیع ذات ۔ اسی طرح ہر مفکر اپنی اپنی آراء کا اظہار اپنے نقطہ نظر کے مطابق کرتا ہے۔ مگر جہاں تک اس موضوع (تاریخ) کے بنیادی ڈھانچے کا تعلق ہے۔ ہر کوئی اس ثلیثی تقسیم پر مطمئن ہے۔

مغربی ثقافت کے نقطۂ آغاز ہی پر ہماری ملاقات فلورس کے جوچم سے ہوتی ہے۔ (۱۱۳۵-۱۲۰۵ء) جو ہیگل کے نمونے کا پہلا مفکر ہے۔ اس نے آگسٹائن کے نقطہ سویت کو پاش پاش کر دیا۔ اور اپنے روی مزاج کے مطابق ایک نئی عیسائیت کو رواج دیا۔ اس نے عہدنامہ قدیم اور جدید کے ساتھ ایک تیسرا عہد نامہ پیش کیا اور ایک نیا تصور پیش کیا۔ جسے باپ کا دور' بیٹے کار دور روح القدس کا دور کے نام دیے۔ اس کے اثرات نے Franciscons اور Dominicans' Dante– Aquiras Thomas پر بہت نمایاں نظر آتے ہیں۔ اس تصور سے ان کے مطابق ان کی روح کو بیداری نصیب ہوئی اور ان کا تصور عالم بدل گیا۔ جس کے نتیجے میں آہستہ آہستہ مگر یقینی طور پر ثقافت کا تاریخی ادراک ہی بدل گیا ۔ لیسنگ (Lessing) جو اکثر اپنے دور کو بعد از کلاسیکی دور کا نام دیتا تھا۔ (Nach welt) نے اپنا تصور دوبارہ بنی نوع انسان کی تعلیم بھی سہ در جاتی اصول ہی سے اخذ کیا(بچہ ' نوجوان اور انسان) جو چودھویں صدی کے راہبوں نے طے کیا تھا۔ اب سن (Ibsen) اپنی کتاب Emporor and Galilian (1873ء) میں اس نظریئے کو بڑی تفصیل سے بیان کرتا ہے۔ جس میں وہ باطنی عالم کے تصور کو میکسی مس (Maximus) جادوگر کے روپ میں پیش کرتا ہے اور اپنے خطبے جو اس نے 1882ء میں سٹاک ہولم میں دیا گیا تھا' اس سے ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھتا۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مغربی شعور اپنے وجود میں ایک قسم کی فیصلہ کن تکمیل وراثت صرف اپنی ذات اور صورت میں محسوس کرتا ہے ۔ گو ایبٹ آف فلورس(Abbot of Floris) روحانی عالم کی تنظیم میں محض ایک جھلک تھی۔ اور جب بھی اس کا معقول تجزیہ کیا جاتا یہ اپنی حیثیت کھو دیتی۔ اور اس کی جگہ سائنسی فکر پر مبنی مفروضات لے لیتے جیسا کہ سترہویں صدی کے بعد زیادہ سے زیادہ با تکرار ہو رہا ہے۔

تاریخی حقائق کو اپنے مذہبی' معاشرتی اور سیاسی اعتقاد کی روشنی میں بیان کرنا ناقابل دفاع ہے اور اسے سہ در جاتی نظام رجحانات میں اس طرح ترتیب دینا کہ وہ ذاتی خیالات کی آئینہ دار بن جائے' غلط ہے اس سے فی الحقیقت ایک طریق کار وجود میں آنا چاہیے' مثلاً" "دور معقولیت "۔ یعنی زیادہ سے زیادہ افراد کے لیے زیادہ سے زیادہ مسرت کا حصول ۔ روشن خیالی' معاشی ترقی ' قومی آزادی تسخیر فطرت' عالمی امن' یہی وہ اصول ہیں جن کی بنیاد پر تاریخی ادوار ہزار سالہ کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ ان کی عدم موجودگی میں ہم اندازہ کرتے ہیں کہ متعلقہ آبادی راہ راست سے بے خبر تھی یا یہ کہ انھوں نے اس پر چلنے میں کامیابی حاصل نہیں کی۔ جب حقیقت یہی ہو تو اس کا مطلب ہے ان کا مقصد اور ارادہ وہ نہ تھا جو ہماری ثقافت کا خاصہ ہے "گوئٹے نے کہا کہ زندگی میں زندگی ہی کو اہمیت حاصل ہے نہ کہ زندگی کے نتائج کو ۔ ان لوگوں کے لیے جو منصوبہ بندی سے تاریخ کے مسائل کو احمقانہ کاوشوں سے حل کرنا چاہتے ہیں ۔ یہ مسکت جواب ہے ۔

جب ہم مختلف علوم وفنون اور ادب کی تاریخ کا مطالعہ کرتے ہیں یا قومی معاشیات اور فلسفے کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں یہی تصویر نظر آتی ہے مثلاً":۔

" مصوری ": مصریوں (غارنشینوں) سے لے کر ارتسامیت تک۔

" موسیقی ": ہومر سے لے کرہاری اوتھ یا مابعد۔

" معاشرتی تنظیم ": جھیل میں رہایش کے دور سے لے کر اشتراکیت تک جیسی کہ صورت حال ہو۔

اگر ہم خطوط مستقیم کا گراف بنائیں ' جس میں منتخب اقدار کے دلائل کا تجزیہ کیا گیا ہو ' تو ہمیں معلوم ہوگا کہ کسی نے سنجیدگی سے کبھی اس امکان پر غور نہیں کیا کہ ادب وفن کا بھی ایک مخصوص دورانیہ حیات ہے جو مخصوص علاقوں اور بنی نوع انسان کی اقسام کے حوالے سے اظہار کرتا ہے ۔ اس لیے ادب کی کل تاریخ بھی محض ایک اضافی تالیف وتدوین کے سوا کچھ نہیں اور ادب وفن کی علیحدہ علیحدہ صنف بندی جس میں کوئی اتحاد فکر و خیال نہ ہو ماسوائے اسمائے اقسام اور تفصیلات ہنر فن کچھ بھی نہیں ۔

ہمیں یہ ہر نامیاتی عمل میں درست معلوم ہوتا ہے کہ موزونیت ' شکل وصورت اور زندگی کے معیار اور متعلقہ زندگی کے اظہار کی تمام تفصیلات کسی نقطہ زمانی (وقت اور تاریخ) کے حوالے سے بیان کی جاتی ہیں۔ اور متعلقہ نوع کی سامان تمثیل کو زیر بحث لایا جاتا ہے کوئی شخص بھی شاہ بلوط کے درخت کو دیکھ کر یہ نہیں کہے گا کہ یہ ہزار سال پرانا درخت اب یعنی اس لمحے اپنے سفر کا آغاز کرے گا ۔ کوئی شخص بھی ایک تتلی یا پتنگے کو دیکھ کر یہ نہیں کہے گا کہ اس کا سفر دو تین سال جاری رہے گا ۔ ان مثالوں میں ہم دیکھتے ہیں کہ ایک مشروط تیقن اور ایک تحدید موجود ہے ۔ اور حد کا یہ ادراک ہمارے تیقن کی حد سے منسلک ہے۔ یعنی شے مذکور کے متعلق ہمارے داخلی تصور کے عین مطابق ہے۔ انسانی تاریخ کے ارفع تاریخ کے سلسلے میں ' اس کے برعکس ہم اپنے مستقبل کے راستے کا تعین بے لگام رجائیت سے کرتے ہیں۔ جو تمام تاریخی تجربات یعنی نامیاتی تجربات کی نفی کر دیتی ہے ' اور ہر شخص اپنی ذات کا تجزیہ ہنگامی حال کی روشنی میں کرتا ہے اور وہ

اپنے آپ کو ترقی پسندی کے نئے دیدہ زیب سلسلوں کے خلجان میں مبتلا کردیتا ہے۔ جن کا وجود سائنسی نقطہ نظر سے تو ثابت نہیں ہوتا مگر اس کی خوش فہمی اور پسند پر مبنی ہوتا ہے۔ وہ غیر محدود امکانات پر کام کرتا ہے مگر اس کا فطری مقصد عنقا ہوتا ہے۔ اور اس کی خشت بندی کا سلسلہ بے ہنری کے باعث کسی تعمیری انجام تک نہیں پہنچیگا۔

بنی نوع انسان کا دور حاضر میں تتلیوں یا ثعلب مصری کی قسم سے زائد منصوبہ نہیں ۔بنی نوع انسان علم حیاتیات کی اصطلاح ہے۔ یا ایک خالی لفظ ہے۔ مگر بھوت پریت کے وہم کو صدق دل سے دور کر دو ۔ جادو کے دائرے کو توڑ دو 'تو فورا" آپ کو حقیقی صورتوں کی حیران کن دولت نظر آنے لگے گی۔ اور آپ کو اس کی مکمل بے پناہ گہرائی اور حرکت پذیری کا احساس ہوگا ۔ جواب تک خشک دھول کے منصوبے اور ذاتی تصورات کے نیچے دبی ہوئی تھی۔ میں ان بے مقصد خالی خولی مستقیمی خطوط پر مبنی تاریخ کی جگہ بے شمار شاندار حقائق پر مبنی ثقافت کا مشاہدہ کرتا ہوں۔ جو ایک ڈرامہ ہے جس میں متعدد شاندار ثقافتیں اپنا اپنا کردار ادا کررہی ہیں ۔ ان میں سے ہر ایک قدیم قوت کے زور سے ابھرتی ہے۔ اس کا ایک مادری وطن ہے 'جس کے ساتھ یہ اپنی حیات کے محور کے گرد چمٹی رہتی ہے ۔ اس کی اپنی شکل وصورت ' اپنے تصورات اپنے جذبات ' ارادہ ' احساس ' اور بالآخر اپنی موت ہوتی ہے۔ اس میں فی الحقیقت ایسے رنگ اور حرکت پذیری کا عمل ہوتا ہے' جسے کسی ذہین آنکھ نے ابھی تک تلاش نہیں کیا ۔ اس میں ثقافتیں' لوگ ' زبانیں ' صداقتیں' دیوی دیوتا ' ارضی قطعات ' نباتات اگاتے ہیں ' اور شاہ بلوط اور سنگی چیل کے درخت ' پھول دیتے ہیں ' شاخیں اور پتے لہراتے ہیں 'مگر ان میں ایسے بنی نوع انسان کا وجود نہیں جو عمر رسیدگی کے باعث فناہ اور تباہی کی طرف رواں دواں ہوں ۔ ہر ثقافت کے اظہار ذات کے اپنے امکانات ہیں' جو پیدا ہوتے ہیں' پکتے ہیں' کمزور ہوتے ہیں' گر جاتے ہیں مگر کبھی واپس نہیں آتے۔ کوئی ایسا مجسمہ 'کوئی تصویر' کوئی ریاضی کا شاہکار' کوئی طبیعات نہیں جو اپنی بوقلمونی کا مظہر نہ ہو ' ان کی تعداد بے شمار مگر ہر ایک اپنی شکل و صورت اور مزاج میں ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ ہر ایک کا دورانیہ مختلف ہے اور ہر ایک بذات خود مکتفی ہے ۔ ویسے ہی جیسا کہ ہر درخت ۔

پھول اور پھل ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں ۔ اس کی بڑھوتری اور بہار اور خزاں کا عمل ہر ایک پر مختلف ہوتا ہے اور رنگ وبو میں ہر طرح مختلف ہوتے ہیں ۔ یہ ثقافتیں بھی اپنی اپنی صفات کے اختلاف کے ساتھ وجود میں آتی ہیں' جوان ہوتی ہیں ' پھل پھول دے کر اپنے انجام کو پہنچ جاتی ہیں ' یہ بھی حیوانات اور نباتات کی طرح زندہ فطرت کا شاہکار ہیں۔ وہ زندہ فطرت جو گوئٹے کی محبوب ہے نہ کہ وہ مردہ فطرت جسے نیوٹن نے پیش کیا۔ میں تاریخ عالم کو اس طرح دیکھتا ہوں گویا کہ وہ لامحدود تعمیرات' تغیرات ' اور اتار چڑھاؤ کے خوبصورت مناظر کا شاہکار ہو ۔ اس کے برعکس عام مؤرخین اسے فضلے کا کیڑا سمجھتے ہیں جو اپنے اوپر یکے بعد دیگرے ادوار کا اضافہ کرتا رہتا ہے۔

قدیم ' ازمنہ وسطی اور جدید ادوار کی تاریخ کے سلسلے اب اپنی کشش اور افادیت سے محروم ہو چکے

ہیں۔ الغرض ' تنگ اور اوتھلی سائنسی بنیاد ہونے کے باوجود ہم اسے استعمال کرنے پر مجبور تھے 'کیونکہ ہمارے پاس اس کے علاوہ ایسی کوئی بنیاد موجود ہی نہ تھی جو کلی طور پر غیر فلسفی نہ ہوتی اور ہم اس کی مدد سے اپنے کوائف مرتب کرسکتے (اور جیسا کہ ابھی تک سمجھا جارہا ہے) تاریخ عالم نے اس کے سہارے اپنے حقائق و واقعات کی صنف بندی کی ہے ۔ اس کے لیے تاریخ عالم اس نظام ترتیب کی شکر گزار ہے ۔ مگر ان صدیوں کی تعداد جن کو یہ نظام سنبھال سکتا' مدت سے گزر چکی ہے۔ اور ہماری تاریخی معلومات میں تیزی سے بڑھتے ہوئے اضافے کی وجہ سے---------- بالخصوص وہ مواد جسے اس منصوبے کے مطابق ترتیب نہیں دیا جاسکتا------ صورت حال بگڑتی اور دھندلی ہوتی جارہی ہے ۔ تاریخ کا ہر طالب علم جو بالکل اندھا نہیں ۔ یہ جانتا ہے اور محسوس کرتا ہے کہ وہ اس منصوبے پر " ڈوبتے کو تنکے کا سہارا " کی۔ مجبوری کی بنا پر عمل پیرا ہے' ازمنہ وسطی کی اصطلاح ۱۶۶۷ء میں پروفیسر ہارن آف لیڈن نے ایجاد کی ۔ اب اس تقسیم کی کوئی افادیت باقی نہیں رہی ۔ اب اس کی حدود میں اس قدر زمانی کمی بیشی واقع ہو گئی ہے کہ اب اس کا صرف منفی انداز ہی میں تعین کیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ ہر وہ عہد جو ان میں سے کسی ایک میں شامل نہ کیا جاسکے دوسری دو میں شامل کرلیا جاتا ہے (اور اس حذف و اضافے کو برداشت بھی کرلیا جاتا ہے) ہمارے پاس اس کی ایک عمدہ مثال ' ایک کمزور اور بے دلی سے کیا گیا کمزور وہ فیصلہ ہے جو جدید ایران 'عرب اور روسی تاریخ کے متعلق ہے ' اس کی بنیاد پر یہ کمزور حقیقت چھپائی نہیں جاسکتی کہ مروجہ تاریخ عالم ایک محدود خطے کی تاریخ ہے ۔ اس میں پہلے مشرقی بحیرہ روم کا ذکر ہے 'اور اس کے عظیم نقل مکانی کا (جو ایسے واقعات میں جو صرف اقوام یورپ کے لیے ہی اہم ہیں اور عربوں کے نزدیک بھی ان کی کوئی اہمیت نہیں) ۔ بلکہ صرف وسطی مغربی یورپ سے متعلق ہیں ۔ جب ہیگل نے یہ بیان کیا کہ اس نے ان باشندوں کو نظر انداز کردیا ہے جو اس کے تاریخی منصوبے میں ٹھیک طرح سے شامل نہیں کیے جاسکے ۔ تو وہ صرف ایک دیانتدارانہ رائے کا اظہار کررہا تھا' وہ یہ بتارہا تھا کہ ہر مؤرخ کا ایک مقصد ہوتا ہے اور ہر تاریخی تصنیف اپنی ترتیب و تشکیل اسی مقصد کے تحت کرتی ہے اب تو یہ ایک سائنسی ہنر بن گیا ہے کہ کن تاریخی واقعات کو شامل تصنیف کیا جائے اور کن کو نظر انداز کردیا جائے اس کی ایک عمدہ مثال مورخ رینک (Ranke) ہے ۔

(۸)

دور حاضر میں ہم براعظموں کے متعلق سوچتے ہیں۔ مگر یہ صرف ہمارے فلسفیوں اور مؤرخین کا وطیرہ ہے کہ وہ ہماری اس توجہ کے متعلق بے خبر ہیں ۔ ہمارے لیے کیا اہم ہے ؟ کیا وہ تناظر اور تصورات جو وہ ہمارے سامنے عالمی کہہ کر پیش کرتے ہیں ؟ جبکہ حقیقت میں ان کا دوراز بدور کنارہ بھی مغربی انسان کے ماحول سے آگے نہیں بڑھتا۔

اس نقطہ نظر کی بنیاد پر غور کریں جب افلاطون بنی نوع انسان کا ذکر کرتا ہے۔ تو وہ یونانیوں کا مقابلہ وحشی اقوام سے کرتا ہے۔ کلاسیکی دور کی زندگی اور فکر کا یہی تاریخی مزاج تھا مگر جب کانٹ فلسفیانہ انداز میں اور اخلاقی بنیادوں پر تجزیہ کرتا ہے۔ تو وہ انسان کو ہر دور اور ہر مقام کے حوالے سے عالم گیر مقام عطا کرتا

ہے وہ اس کا واضح الفاظ میں اظہار نہیں کرتا تاکہ اس کا نقطہ نظر اس کے قارئین تک رسائی حاصل کرسکے ۔ مگر اس کی تحریروں کے یہ ایسے معانی ہیں جو بغیر کہے بھی پہنچ جاتے ہیں۔ وہ اپنی جمالیات میں بعض اصولوں کو منضبط کرتا ہے ۔ جو فڈیا (Phidia) ریم برانٹ (Rembrandt) کے ادب وفن سے مخصوص نہیں بلکہ عام ادب وفن سے متعلق ہیں مگر اس کے باوجود ادب وفن کے لیے جو شرائط وہ متعین کرتا ہے وہ لازماً" مغربی ادب ہی کی مختلف تشکیلات ہے۔ اگر ہم ارسطو کے نظریات کا جائزہ لیں تو اس سے مختلف نتائج برآمد ہوں گے۔ اور یہ بھی ثابت ہو گا کہ ارسطو کی فکر کانٹ کے مقابلے میں کم فہم وفراست کی حامل نہیں۔ مغربی فکر بھی اسی طرح روسیوں ' چینیوں اور قدیم یونانیوں کے لیے اجنبی تھی ۔ جیسی آج کانٹ کے لیے ہے۔ ہمارے لیے قدیم کلاسیکی الفاظ کے بارے میں سمجھنا بالکل اسی طرح ناممکن ہے' جس طرح کہ روسی اور ہندی ۔ جن کا فکری نظام مغربی فکری نظام سے قطعی مختلف ہے۔ بیکن اور کانٹ (Bakon and Kant) کا فلسفہ ان کے لیے صرف تعجب خیز تجسس فراہم کرتا ہے ۔ اور یہی اس کی قدروقیمت ہے۔

یہ حقیقت ہے جس کی مغربی مفکر میں کمی ہے کوجبکہ ہمیں ان مفکرین سے اس حقیقت کے علم کی توقع تھی۔ یعنی انھیں متعلقہ تاریخی مواد کے کردار سے کلی واقفیت ۔ جس کا اظہار ان کے مخصوص عالمی تناظر پر مبنی فکر سے ہوتا ہے۔ انسان تمام دنیا میں ایک ہی نوع پر ہے۔ ان کو اپنے دور معقولیت کا علم اور ایسا یقین جو محکم ہو' سچائی اور ابدی نقطہ نگاہ جس کی بنیاد عالمی تناظر میں ہونا ضروری ہے ۔ اپنی ذات اور حدود سے باہر نکل کر یہ معلوم کرنا لازم ہے کہ دوسری ثقافتوں کے انسان بھی کلی تیقن کے ساتھ اپنے معاشرے کی بہبود وفلاح میں مصروف ہیں۔ مستقبل کے فلسفے کی تکمیل کے لیے یہی صفات ہیں۔ دنیا کی تاریخی تمثیلات کو سمجھنے کے لیے عالمی سمجھ بوجھ کا ہونا ضروری ہے ۔ مگر موجودہ تاریخ عالم میں نہ تو کوئی تو اتر ہے اور نہ ہی عالمی تناظر موجود ہے۔ ہمیں فکر کی انواع یا مختلف تشکیلات ' المیہ کے اصول وغیرہ پر بحث ختم کردینی چاہئے ۔ اگر عالمی اقدار کو کسی خاص نقطہ نظر کے تحت بحث میں لایا جائے تو صحیح نتائج برآمد نہیں ہوتے۔

منطقی غلط فہمی سے بھی بڑھ کر ایک اور تشویش ناک بے چینی جبکہ فلسفے کا مرکزی نقطہ تجریدی فکر کی بجائے عملی اخلاقیات میں تبدیل ہو جاتا ہے ۔اور ہمارے فلسفی شوپنہار اور مابعد قوت مدرکہ کی بجائے عملی حیات کے مسائل موضوع بحث بناتے ہیں ۔ (عزم الی الحیات اور عزم برائے عمل وغیرہ)۔ یہاں پر کانٹ کے تجریدی انسان کا وجود زیر بحث نہیں رہتا' بلکہ وہ حقیقی انسان زیر بحث آجاتا ہے جو اس کرہ ارض پر آباد ہے۔ اور اسے خواہ قدیم دور کا غیر مہذب کہیں یا دور جدید کا مہذب انسان 'جس کے مسائل یکساں ہیں۔ ان حالات میں اسے قدیم' وسطانی اور جدید ادوار میں تقسیم کرنا مزید بے معنی ہوجاتا ہے ۔اور اسے بعض مقامات علاقوں یا خطوں میں تقسیم کرنا اس سے بھی بے معنی ہے۔ مگر ایسا کیا جاتا ہے ۔

ذرا نطشے کے تاریخی افق پر نگاہ ڈالیں ۔ اس کے پیش کردہ نظریات زوال دیکھیں : عسکریت 'اقدار کی قدروقیمت میں تبدل وتغیر' اقتدار کے حصول کی خواہش ' یہ وہ علامات ہیں جو دور حاضر کی مغربی ثقافت میں

سرائت کرچکی ہیں' اور اہمیت اختیار کرگئی ہیں ۔ مگر ہم اس بنیاد کو معلوم کرتے ہیں' جس پر اس نے اپنی تحقیق کی بنیاد رکھی۔ رومی ' یونانی ' نشاۃ ثانیہ ' زمانہ حال کا یورپ ' ہندوستانی فلسفے پر سرسری نظر اور عدم توجہ ۔ المختصر قدیم ' وسطانی اور جدید تاریخی نظریئے کا عملی مظاہرہ ۔ میں بڑے زور سے کہتا ہوں کہ وہ کبھی اس نظریئے کے چکر سے باہر نہیں نکلا اور اس کے ہم عصر دیگر مورخین کا بھی یہی حال ہے ۔ پھر اس کے نظریہ دائیو نیسی (عیش کوشی) کا مطلب کیا ہوگا؟ کیا اس کی داخلی زندگی مہذب ترین چینی کے مطابق ہوگی ؟ یا اسے زمانہ حال کا امریکن سمجھا جائے گا؟ اس کے فوق البشر کی کیا نوعیت ہوگی ؟ اور عالم اسلام اس کے اس نظریئے کو کس طرح قبول کرے گا ؟ فطرت اور فکر کے تضاد کو کون تسلیم کرے گا؟ کیا کسی ہندوستانی یا روسی کے لیے عیسائیت اور کفر' کلاسیکی اور جدید کے کوئی معانی ہیں۔ ٹالسٹائی کا اس کے متعلق کیا نقطۂ نظر ہوگا۔ جو تہ دل سے مغربی عالمی تصور کو اجنبی تصور خیال کرتا ہے۔ اور بنی نوع انسان کو من حیث الکل انفرادی طور پر مساوی سمجھتا ہے۔ اس تصور کو ازمنہ وسطیٰ میں دانتے اور لوتھر کے ساتھ کس طرح ہم آہنگ کیا جائے گا ؟ ایک جاپانی کو پرزی دل اور زرتشت سے کیا تعلق ہے ؟ یا کسی ہندوستانی کا سوفا کلیز سے کیا رابطہ ہے ؟ اور کیا شوپنہار' کامتے ' فیور باخ ' ہیبل اور سٹرنڈ برگ کی فکر کوئی وسعت ہے ۔ کیا یہ درست نہیں کہ ان کی تمام فکر جسے وہ عالمی رنگ دینے کی کوشش کرتے ہیں' اپنی نفسیاتی اور مقاصد کی بنیاد پر صرف مغربی یورپ کی مظہر نہیں ؟

البسن کے نسوانی مسائل کتنے مضحکہ خیز نظر آتے ہیں ' جب وہ عالمی توجہ حاصل کرنے کی جدوجہد کرتی ہے۔ اور اس کا مشہور کردار لورا جو شمال مغربی یورپ کے کسی شہر میں رہائش رکھتی ہے' ایک ایسے پس منظر میں جس میں سوپاؤنڈ سے تین سوپاؤنڈ سالانہ تک کرایہ مکان ادا کیا جاتا ہے اور مزید برآں اس عورت کی تربیت بطور ایک پروٹسٹنٹ ' عیسائی خاتون کے ہوئی ہے اور جسے سیزر کی ملکہ مادام سیوائن کا بدل سمجھا جاسکتا ہے۔ اس کی ایک ترک یا جاپانی دہقان عورت سے کیا مشابہت ہے ؟ مگر ابسن کا اپنا پس منظر اور مشاہدے کا دائرہ ماضی یا حال کے کسی بڑے شہر کا ہے۔ اس کے تضادات جن کا آغاز روحانی زندگی کے مسائل سے ہوتا ہے' ۱۸۵۰ء تک اپنا آپ ختم کرچکے تھے اور ۱۹۵۰ء کے بعد تو ان کے وجود کا تصور بھی محال ہے۔ یہ مسائل نہ تو عالمی نوعیت کے ہیں اور نہ ہی عوام سے ان کا کوئی تعلق ہے۔ اور غیر یورپی شہریوں سے تو ان کا سرے سے کوئی تعلق ہی نہیں۔ یہ تمام مقامی اور عارضی اقدار ہیں۔ ان میں سے بیشتر کا تعلق لمحاتی دانشوروں سے ہے جو مغربی یورپ کے شہروں میں رہتے ہیں۔ اور ان کی اقدار کو عالمی تاریخ سے متعلق یا داخلی قرار دینا بالکل غلط ہے ۔ ابسن یا نطشے کی نسل کی خواہ کتنی بھی اہمیت ہو وہ تاریخ عالم کے درست معانی کی خلاف ورزی ہے جسے آپ حدود سے باہر ہی کہہ سکتے ہیں۔ تاریخ عالم کی اصطلاح سے مراد ساری دنیا کی تاریخ ہے نہ کہ اس کے ایک حصے کی۔ وہ تاریخ عالم نہیں جس میں منتخب حصوں کو زبردست سمجھا جائے۔ ان کی قدروقیمت کو کم کیا جائے اور ان حقائق کو نظر انداز کردیا جائے جو جدید یورپ کے مفاد کے مطابق نہ ہوں۔ فی الواقع متعلقہ خطوں کی اس طرح کم قدری کی گئی ہے کہ انہیں حیرت ناک حد تک نظر انداز کر دیا گیا ہے ۔ اب تک جو کچھ بھی مغرب نے زمان و مکاں ' حرکت ' تعداد' ارادہ ' عائلیات ' جائیداد ' المیہ

سائنس اور دیگر موضوعات پر کہا اور سوچا ہے' وہ نامکمل ہی رہا ہے ۔ کیونکہ بنی نوع انسان ہر سوال کا مکمل حل معلوم کرنا چاہتے ہیں ۔ یہ کبھی نہیں ہوتا کہ بیشتر سوالات میں جوابات مضمر ہوں ۔ یا ایک فلسفے کے سوال کے اندر کوئی مخصوص خواہش مضمر ہو۔ کہ جواب کی فلاں نوعیت ہو ۔ اور اس قسم کا جواب ملے جو سوال ہی میں مضمر ہو۔ اور ہر دور کے بڑے بڑے سوال ہر تصور میں غیر قطعی ہوتے ہیں۔ اور اس لیے ان کے حل کے لیے صرف بنیادی اور محدود تدابیر کو لے کر ان کی قدرو قیمت کا جائزہ غیر جذباتی اور غیر متعصبانہ اصولوں کے تحت لینا ہوگا۔ صرف اسی ذریعے سے حتمی رازوں پر سے پردہ اٹھایا جاسکتا ہے ۔ بنی نوع انسان کے مسائل کا صحیح طالب علم کسی نظریئے کو حتمی طور پر درست یا غلط قرار دے کر اپنے کام کا آغاز نہیں کرتا ۔ ایسے سنجیدہ مسائل جو وقت یا عائلی امور سے متعلق ہوں' ان کا جواب صرف ذاتی تجربات کی بنا پر دینا ناکافی ہوگا' یا اس غرض کے لیے اپنی اندرونی آواز یا دلیل 'یا بزرگوں اور ہم عصروں کی آراء سے کام لینا کافی نہ ہوگا ۔ یہ لوگ سوال کرنے والے کے متعلق تو رائے زنی کرسکتے ہیں۔ مگر وہ اس کے عہد کے متعلق کچھ نہیں کہہ سکتے ۔ مگر مسئلہ صرف اسی قدر نہیں ۔ دوسری ثقافتوں کے حوالے سے مظاہر مختلف زبان بولتے ہیں۔ ان کے حقائق مختلف ہیں۔ ایک مفکر کو ان تمام حقائق کی صحت کو تسلیم کرنے یا نہ کرنے کا اختیار ہے۔

پس مغربی تنقید کس حد تک پھیل سکتی ہے اور نطشے کی معصوم اضافیت اور تعمیم و تجنیس کا سہارا لیتی ہے۔ اس سے یہ اندازہ کرنا چاہیئے کہ کسی شخص کی صوری ادراکیت اور نفسیاتی دروں بینی کیا صورت اختیار کرے گی ؟ اور کسی شخص کو کس حد تک ذاتی تعصبات کی حدود سے باہر نکلنا ہوگا ؟ ذاتی دلچسپیوں اور تناظر کو نظر انداز کرنا ہوگا ۔ اس کے بعد ہی اسے جرات سے یہ کہنا ہوگا کہ وہ تاریخ عالم سے آشنا ہے ۔ تاریخ عالم سے مراد ہے ۔" دنیا بطور تاریخ"

(۹)

ان تمام من مانے اور تنگ نظری پر مبنی منصوبوں' جن کی بنیاد روایت ہو 'یا ذاتی پسند و ناپسند پر مبنی انتخاب' جن کو تاریخ پر زبردستی حاوی کیا جاتا ہے۔ اس تناظر میں بھی میں ایک کوپرنیکی (Coper nican) کی نوعیت کا نظریہ پیش کرتا ہوں ۔ جو اس طریق کار کی تہ میں موجود ہے ' صرف اسی صورت میں اپنے آپ کو ظاہر کرتا ہے جبکہ کوئی چشم بینا پہلے سے قائم کردہ تعصبات سے پاک ہو ' جیسا کہ گوئٹے کی آنکھ تھی۔ جسے گوئٹے فطرت زندہ کا نام دیتا تھا اور ہم اسے تاریخ عالم کہتے ہیں۔گوئٹے نے بطور فنکار زندگی اور تکمیل و ترقی کی بات کی۔ زندگی اور تکمیل دونوں اس کے تصورات پر حاوی رہے۔ وہ زندگی کو رواں دواں دیکھتا تھا نہ کہ ایک تکمیل یافتہ (تکمیل پذیر نہ کہ مکمل شدہ)۔ اسے ریاضی سے نفرت تھی کیونکہ وہ فطرت کو زندہ اور قانون کو اس کی اصل صورت میں دیکھنا پسند کرتا تھا ' اس کے نزدیک میکانکی انداز فکر دنیا کی نامیاتی حیثیت کے خلاف تھا ۔ وہ ایک فطرت کا شیدائی تھا۔ ہر مصرعہ جو اس نے لکھا ' اس نے اس میں تشکیل حیات یا نموئے زندگی کا مضمون بیان کیا۔ جس میں نقش زیر تکمیل زندہ اور صورت پذیر ۔ ہمدردی ' مشاہدہ' موازنہ '

فوری اور داخلی اطمینان ' فکری جوش ۔ یہ تمام عوامل تھے' جن کے زور پر وہ متحرک دنیا کے مظاہر کی راز آشنائی سے بہرہ ور ہوا ۔ تاریخی تحقیق کے لیے یہ جدید ذرائع ہیں ' بالکل صرف یہی اور ان کے علاوہ اور کچھ نہیں ۔ اسی سے اسے جرات ہوئی کہ وہ زیر فلک منزل سر کرتا۔ اور بلند ترین آگ کے شعلوں کے زیر سایہ یہ کہتا : اب اور اسی مقام پر تاریخ عالم کے ایک نئے زمانہ کا آغاز ہورہا ہے۔ اے شرفا ! آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس موقع پر آپ موجود ہیں۔ کسی جرنیل یا کسی سفارت کار یا فلسفی نے تاریخ کو اپنے سامنے اس طرح طلوع ہوتے دیکھا ہے ؟ یہ ایک ایسا فیصلہ ہے جو آج تک کسی نے بھی عظیم تاریخی عمل کے لمحہ تکمیل پر نہیں دیا ۔

دیکھیں اس نے کس طرح پودے سے پتے کی ذوالفقاری پیدایش کا مشاہدہ کیا ۔ اس نے طبقات ارضی کے عمل کو دیکھا۔ اس نے فطرت میں فنا کی بجائے منزل کا جلوہ دیکھا۔ پس اسی اصول پر ہم تاریخ عالم کی زبان کو تشکیل دیں گے اور اس کے دورانی نظام 'اس کی نامیاتی حیات' اس کی فراخ دلانہ کشمکش کی تفصیلات سے لطف اندوز ہوں گے۔

ایک اور پہلو سے بنی نوع انسان کو کرہ ارض کا باسی اور درست طور پر اس کی سطح کا ایک حصہ سمجھا جاتا ہے ۔ اس کا جسمانی ڈھانچہ اس کے وظائف ' اس کے جملہ مظاہر و تصورات ایک جامع اتحاد ارضی سے متعلق ہیں ۔ صرف اسی پہلو سے دیگر مخلوق سے اسے مختلف سمجھا جاتا ہے ۔ ورنہ انسانی اور نباتی حیات کا انجام جو کہ عالمی تغزل کا ایک مقبول موضوع ہے اور انسانی تاریخ اور کسی دیگر ارضی مخلوق کی تاریخ میں یکسانیت درندوں کی فرضی حکایات اور دیگر اعلیٰ مخلوق کی فرضی داستانیں انسان کی ثقافتی زندگی کے عالم گیر موضوع رہے ہیں ۔

لیکن فی الحال انسان کے اس ثقافتی پہلو کو اسی حیثیت سے دیکھیں کہ انسانی تخیل نے دنیائے ثقافت میں کس انداز سے داستانیں تشکیل کی ہیں ۔ یہ عمل اس صورت سے بہتر ہے کہ انسانی تخیل کسی پہلے سے تیار کردہ منصوبے کے تحت معمول بنایا جائے ۔ اور اس کی اپنی کوئی آزادانہ خودی نہ ہو ' الفاظ' نوجوان نشوونما' بلوغت ' اور بوسیدگی ' اب تک اور آج کل زیر استعمال رہنے دیں۔ یہ ذاتی خیالات کے تحت قدرو قیمت کے تعین اور داخلی ذوق کے زیر اثر اور خالص ذاتی پسند و ناپسند کے اظہار کے لیے عمرانیات ' اخلاقیات اور جمالیات میں مستعمل ہیں۔ انھیں نامیاتی کیفیت کے معروضی بیان کے لیے رائج ہیں ۔ کلاسیکی کو اگر بر خود مکتفی مظہر سمجھ لیا جائے اور تسلیم کرلیا جائے کہ یہ نظام کلاسیکی روح کا ترجمان ہے تو اس کے نتیجے میں مصری ' ہندوستانی ' بابلی اور چینی ثقافتوں کو نظر انداز کرنا ہوگا ۔ ان ثقافتوں کے افراد کی عظمت کو دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ ہنگامہ خیزی میں کون سے واقعات کا ہونا لازمی ہے بالآخر آپ کو تاریخ عالم جو کہ ہمارے لیے (مغربی اقوام کے لیے) ایک قدرتی امر ہے اور یہ صرف مغربی باشندوں ہی کے مزاج کی خصوصیت ہے ۔

(۱۰)

اب ہمارا یہ مختصر سا فریضہ باقی رہ گیا ہے کہ ہم یورپ اور امریکہ ۱۸۰۰ء۔۔۔۲۰۰۰ء کے عہد پر ایک طائرانہ نظر ڈالتے ہوئے عالمی تناظر میں مغربی ثقافتی تاریخ کی وہ خصوصیات یک جا کرلیں جو کسی نہ کسی صورت میں ہر ثقافت کی تاریخ میں شامل ہوتی ہیں۔ اور اس کی سیاسی ' فنی ' فکری اور معاشرتی اظہار میں جلوہ فرما رہتی ہیں۔

تجزیاتی تحلیل کے نتیجے میں یہ دورانیہ ہماری فہم و ادراک کے مطابق قدیم کلاسیکی یونانی دور کا ہم عصر نظر آتا ہے اور اس کے موجودہ عروج کے لحاظ سے جنگ عظیم اسے نمایاں کرتی ہے۔ اس لحاظ سے یہ اس عبوری دور سے مشابہ ہے جو یونانی دور سے رومی عہد تک گزرا۔ اس میں وہ تمام رومی حقیقت پسندی ' غیر تخلیقی ' ظالمانہ ' نظم و نسق کی شدت ' عملیت موجود ہے۔ پروٹسٹنٹ دباؤ ہمیں اس طرح معروف رکھیں گے جیسا کہ تحلیلی طور پر ہم خود ہی اپنے مستقبل کی کلید ہیں۔ انجام سے بے خبری جو یونانی۔ رومی ثقافتوں کا خاصہ تھا۔ ہمارے لیے بھی مقدر ہو چکا ہے۔ ہم ماضی اور مستقبل کے سلسلوں کو علیحدہ علیحدہ کررہے ہیں۔ ہمیں بہت طویل عرصے سے کلاسیکی عہد میں ہونا چاہیے تھا۔ جو فی الواقع ہمارے یورپی حالات کا ہمزاد ہی تھا۔ مغربی ثقافت اگرچہ سطحی طور پر کلاسیکی۔ رومن ثقافت سے مختلف ہے مگر اس کی روح وہی ہے جو اسے انھیں مقاصد کی طرف کشاں کشاں لے جارہی ہے اور اس کا انجام بھی وہی ہوگا۔ ہم نے اچھی طرح دیکھ لیا ہوگا کہ ہمارے ہمزاد متعدد ہیں۔ مثلاً" ٹروجن کی جنگ اور صلیبی جنگیں ' ہومر اور نابلو جس لائڈ۔ ڈورک اور گوئٹے ' تحریک ڈائی نوشیا اور نشاۃ ثانیہ ' پولی کلیٹس اور جان سباشین باخ ' ایتھنز اور پیرس ' ارسطو اور کانٹ ' سکندر اور نپولین ' عالمی شہر اور شہنشاہیت ' جو دونوں ثقافتوں میں مشترک ہے۔

لیکن بدقسمتی سے کلاسیکی تاریخ کی تعبیر درست نہیں کی گئی۔ یہ ہمیشہ یکطرفہ ' ناقابل یقین سطحی متعصبانہ اور محدود تصویر فراہم کرتی رہی ہے۔ فی الحقیقت ہم کلاسیکی عہد سے اپنے قریبی تعلقات کے معاملے میں بہت حساس رہے ہیں۔ اور ہم اپنے تصورات کے خلاف کوئی فیصلہ کرنے سے قاصر ہیں۔ سطحی یکسانیت بہت بڑا پھندہ ہے اور ہمارا تمام کلاسیکی مطالعہ اس کا شکار رہا ہے۔ اور جونہی ہم اس دور سے گزرے (تسلیم کیا اور قابو پایا) اور نئی تعبیرات اور تنقیدی دریافتوں پر قادر ہوئے۔ اور ان کے روحانی معانی سے آشنائی ہوئی۔ تو وہ گہرا باطنی رشتہ جو ہمیں کلاسیک کی طرف مائل رکھتا ہے۔ اور جو ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ ہم اس کے شاگرد بلکہ جانشین ہیں (جبکہ حقیقت میں ہم صرف اس کے تابعدار اور فرماں بردار ہیں) یہ ایک کمزوری پر مبنی تعصب ہے ' جسے اتار پھینکنا ہی مناسب ہے۔ تمام مذہبی اور فلسفیانہ ادب کے تاریخی اور معاشرتی تصنیفات جن کا تعلق انیسویں صدی سے ہے۔ ہمیں مجبور کرتا ہے کہ ہم الیس چائی لس ' افلاطون ' اپالو ' اور ڈایونائی سس کا مطالعہ کریں اور ایتھنز کی ریاست اور سیزر کے اصول سیاست کو سمجھیں۔ یہ تمام لوگ اور ان کے تصورات فی الواقع ہم سے کس قدر مختلف اور اجنبی ہیں۔ اور یہ چیزیں ہماری باطنی کیفیت کے بالکل غیر مطابق ہیں بلکہ یہ میکسیکی دیوتاؤں اور ہندوستانی تعمیر سے بھی زیادہ اجنبی ہیں۔

ہمارے نظریات ہمیشہ دو انتہاؤں کے مابین جھولتے رہے ہیں اور ہمارا نقطہ نظر ہمیشہ کلاسیکی ۔۔۔۔۔

وسطانی اور ۔۔۔۔ جدید کے منصوبے کے تحت متعین کیا گیا ہے۔ ایک گروہ جس میں عوامی نمائندگان پیش پیش ہیں نگران کے علاوہ ماہرین معاشیات ' سیاسین اور ارباب عدالت بھی شامل ہیں۔ ان کی رائے میں جدید دور کا انسان بہت ترقی کررہا ہے۔ اور اس لیے اس کی کارکردگی کو بہت اعلیٰ مقام دیتے ہیں اور اس کی انھیں کے معیار سے پیمائش کرتے ہیں۔ کوئی ایسا جدید طبقہ نہیں جس نے "کلی اون" ۔ باری اس ' تھیمسو کلز کے نی لائن اور گر یکی کو اپنے اصولوں سے نہ پرکھا ہو ' دوسری طرف ہمارے معاشرے میں ہمارے فنکاروں ' شاعروں ' فلسفیوں اور ماہرین لسانیات کا ایسا گروہ بھی ہے کہ وہ موجودہ زمانے میں اپنے آپ کو اجنبی پاتے ہیں۔ اور اپنا رشتہ کسی ماضی سے جوڑ کر دقیانوسی نظریات کی حمایت کرتے ہیں۔ اور یہ سمجھتے ہیں کہ ماضی میں جو کچھ کہہ دیا گیا ہے وہ حتمی ہے اور عقیدے کی صورت اختیار کرگیا ہے۔ اور وہ زمانہ حال سے نفرت کرتے ہیں اور اسے غلط سمجھتے ہیں۔ ایک ایسا گروہ ہے جو یونان کو " مستقبل " کا ترجمان سمجھتا ہے اور ایک ایسا گروہ ہے جو دور جدید کے وجود ہی سے منکر ہے۔ یہ دونوں گروہ تاریخ کے ایک منصوبے کے پابند ہیں۔ جو دونوں ادوار کے آغاز کو ایک ہی خط مستقیم کے دو حصے سمجھتا ہے۔

ان دونوں تضادات میں فاؤسٹ (FAUST) کی دو روحیں اپنا اپنا اظہار کرتی رہتی ہیں۔ ایک گروہ ہشیار سطحیت کو خطرناک سمجھتا ہے۔ اس کے بعد اس گروہ کے ہاتھ میں آخر کار کلاسیکی ثقافت کی روح کے چند انعکاسات جو ما سوائے عمرانی ' معاشی ' سیاسی ' اور عضویاتی حقائق کے مجموعے کے کچھ باقی نہیں بچتا۔ ثانوی حیثیت سے بعض غیر شعوری اور اضطراری حرکات جو مظاہر سے مستلزم ہوتی ہیں۔ اس گروہ کی تصنیفات میں ایکلس کے مابعد الطبیعیاتی اور اساطیری طریق کی ایک جھلک بھی دکھائی نہیں دیتی۔ کہ ارض قدیم مجسمہ سازی یا ڈورکی ستونوں کے لیے بے تاب رہتا ہے یا اپالو کے مسلک حسن پرستی جو رومی بادشاہت کی حقیقی گہرائی ہے ' کہیں دکھائی نہیں دیتی۔ متاخرین کے رومانی گروہ کی بیسل (Basal) کے تین پروفیسوں نے نمائندگی کی۔ جو بچوفن (Bachofen)۔ برک ہارڈ (Burckharde) اور نطشے (Nietzsche) تھے۔ یہ تینوں نظریات کے عمومی خطرات کا شکار ہو گئے۔ وہ اپنے آپ کو قدامت کے ایسے بادلوں میں گم کر دیتے ہیں کہ لسانیاتی آئینے میں ان کے اپنے ادراکی تصورات کے کچھ باقی نہیں رہتا۔ وہ اپنا مقدمہ صرف ان شہادتوں پر قائم کرتے ہیں جو وہ سمجھتے ہیں کہ ان کے لئے ممد ہوں گے۔ مثلاً" قدیم ادب کے یادگار مقولے (حوالے)۔ اس کے باوجود کبھی بھی کسی ثقافت کی ترجمانی اتنی بری اور بے ڈھنگے پن سے کی گئی ہے جیسا کہ ان عظیم قلم کاروں نے۔

اول الذکر گروہ نے ' دوسری طرف اپنے لیے بے کیف قانونی حوالوں سے مدد حاصل کی۔ مختلف نقوش اور سکوں کو بھی استعمال کیا (برک ہارڈ اور نطشے کو اس استعمال سے فائدہ کی بجائے الٹا اس سے نقصان ہوا اور نفرت کا باعث ہوا) ایسا مزید مواد جو انھوں نے اپنی تائید میں استعمال کیا۔ اس میں اکثر صداقت اور حقیقت کا فقدان تھا۔ یہ ان کے چھوڑے ہوئے ادب میں دیکھا جاسکتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ دونوں گروہوں میں سے کوئی بھی ایک دوسرے کو سنجیدگی سے نہیں لیتا ' میں نے کبھی نہیں سنا کہ نطشے اور موم سن (Mommsen) کے مابین ایک دوسرے کی معمولی سی بھی عزت تھی۔

مگر دونوں گروہوں میں سے کسی نے بھی ذرہ بھر کوشش نہیں کی کہ وہ موجودہ مخالفت کو ختم کرنے کے لیے اعلیٰ سلوک سے کام لے۔ حالانکہ ایسا کرنا ان کے اختیار میں تھا۔ ان کی ذاتی مجبوریوں کی وجہ سے انھیں یہ سزا ملی کہ ان کو طبعی علوم سے اسباب و علل کے اصول کا سہارا لینا پڑا۔ غیر شعوری طور پر وہ عملیت کا سہارا لینے پر مجبور ہوئے اور علم طبیعات کے تیار کردہ نقش عالم کی نقل کرنے لگے۔ بجائے اس کے کہ وہ تشریح و توضیح کرتے انھوں نے عالمی تاریخ کی شکل ہی بگاڑ دی۔ اور تاریخ کی دوسری صورتوں کو بھی خراب کردیا۔ ان کے لیے اس سے بہتر کوئی طریق عمل نہ تھا کہ تاریخی معلومات کے ڈھیروں کا تنقیدی اور تشکیلی نقطہ نگاہ سے تجزیہ کرتے۔ اور اس میں سے ابتدائی نوعیت کے مواد کو الگ کرلیتے اور وہ مواد جو علیت پر مبنی ہوتا اور پہلی چھانٹ سے باقی بچ جاتا' اسے ثانوی حیثیت دیتے۔ کیونکہ یہ علت و معلول کی کسوٹی پر پورا اترتا۔ یہ نہ صرف حقائق پر مبنی طریق ہوتا جہاں تک رومانیت کا تعلق ہے' تاریخ میں اس کا خواب بھی کبھی شرمندہ تعبیر نہیں ہوا اور اس کی منطق سے کبھی کوئی فائدہ نہیں پہنچا۔ پھر بھی انھوں نے کہ ان کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ بھی اس ضمن میں کوئی کام کریں اور شوپنہار کی طرح اسے (علم التاریخ) نظر انداز نہ کریں۔

(۱۱)

المختصر کلاسیک کو سمجھنے کے دو طریق ہیں۔ مادی اور تصوراتی (اصول پرستانہ) پہلے اصول کے تحت یہ کلیہ وجود میں آتا ہے کہ ترازو کے ایک پلڑے کے جھکنے سے دوسرا پلڑا اوپر اٹھ جاتا ہے۔ اس سے یہ ثابت کیا جاتا ہے کہ ایک پلڑے کے عمل کی وجہ سے دوسرا پلڑا اوپر اٹھا ہے۔ یعنی جھکنے والے نے اٹھنے والے پلڑے کو اوپر اٹھایا۔ اور یہ ثابت کیا جاتا ہے کہ ہر دفعہ یہ عمل اسی صورت میں واقع ہوگا۔ ایک (درست نظریہ یا مسلمہ)۔ یہ ایک علت و معلول کا عمل ہے۔ فطری طور پر ہم اسے عمرانی اور جنسی بھی کہتے ہیں۔ جب تمام واقعات سیاسی نوعیت کے ہوں تو پھر ہم ان امور کو اسباب اور مذہب کا نام دیتے ہیں۔ فکری یعنی عقلیت (یعنی مادہ پرست اس عمل کو حقیقت تصور کرتا ہے اور اسی طرح قبول کرتا ہے) اور فن کار اسے معلول کا نام دیتا ہے۔ دوسری صورت میں اصول پرست تصوراتی کا یہ کہنا ہے کہ ایک پلڑے کا اٹھنا دوسرے کے نیچے گرنے کے بعد عمل میں آتا ہے۔ اور اس نظریئے کو وہ بڑی شدومد سے ثابت کریں گے۔ یہ ثابت ہونے کے بعد وہ مسلک ' سریت اور رواجات میں گم ہو جاتے ہیں۔ پھر وہ اسرِ ودنے (ایک مخصوص یونانی عنایئے) کے راز معلوم کرنے کے لیے گم شدہ مصرعے کی تلاش میں لگ جاتے ہیں اور کبھی کبھی روز مرہ کی زندگی کی طرف بھی ایک نظر ڈال لیتے ہیں۔ جسے وہ ارضی عدم تکمیل کا ناگوار نتیجہ کہتے ہیں۔ ہر فریق علت و معلول پر نظر رکھتا ہے۔ اور کہتا ہے کہ فریق ثانی علت و معلول نہ سمجھنا چاہتا ہے اور نہ سمجھ سکتا ہے کہ ان عوامل اور اشیاء میں باہمی تعلق کیا ہے۔ اور ہر فریق دوسرے کو اندھا ' سطحی ' احمق ' فضول اور بے ہودہ کے القابات سے نوازنے لگتا ہے۔ فضول ' ناشائستہ اور عجیب و غریب رویئے کا دونوں طرف سے مظاہرہ ہوتا

ہے۔ ایک تصوراتی شخص کے لیے یہ امر انتہائی باعث تکلیف ہے کہ جب کوئی شخص قدیم یونان کے معاشی معاملات پر بحث کررہا ہو' تو بجائے اس کے کہ اپنے موضوع سے متعلق کوئی مثال دے' وہ وقتی کہانت شروع کردے اور ایسی مالی کہانیوں کو بیان کرے جس میں کہ بعض پجاری عبادت گاہ کا خزانہ لے کر بھاگ گئے تھے۔ سیاسی افراد کے پاس اس سے کئی بہتر مثالیں موجود ہیں۔ وہ ان افراد کا ذکر کرے گا جو اپنا سارا جوش و خروش بعض رسوم ورواجات پر صرف کردیتے ہیں۔ پھر وہ لباس اور شستہ نوجوانوں کا ذکر کرے گا جنھوں نے ایک مطلوبہ کتاب لکھنے کی بجائے وہ قدیم مقبول عام نعرے سیکھ لیے جو کلاسیکی دور میں طبقاتی جدوجہد میں استعمال ہوتے تھے۔

ایک نوع نے فوراً ہی پٹزارک (ایک قسم کی سانیٹ) کی تخلیق کی بنا پر سبقت حاصل کرلی۔ اس نے فلورنس ' ویمر اور مغربی کلاسیک کی تخلیق کی۔ دوسری نوع ہمیں اٹھارویں صدی کے وسط میں دکھائی دیتی ہے' جبکہ ثقافت کو عروج حاصل ہوا۔۱۹ء اور بین الاقوامی سیاست وجود میں آئی۔ انگلستان سیاست کی جنم بھوم (گروٹ) ہے۔ اس کی تہ میں انسانی ثقافت اور انسانی تہذیب کی اصطلاحات کے مابین فرق ہے اور یہ فرق بہت گہرا ہے اور یہ ایک انسانی مسئلہ ہے۔ یہ ضروری ہے کہ دونوں کے مابین فرق دور کیا جائے اور اس پر قابو پایا جائے۔

مادہ پرست اس مسئلے میں خود بھی تصور پرست ہے۔ وہ بھی بغیر خواہش یا تمنا کے اپنے خیالات مبنی بر خواہش ہی قائم کرلیے ہیں۔ فی الحقیقت جملہ اذہان بغیر کسی استثناء کے کلاسیک کے دیوتا کے سامنے جھک گئے ہیں۔ اور کم از کم اس مسئلے میں اپنے تنقیدی خیالات کو فراموش کرچکے ہیں۔ کلاسیکی تحقیق کی یہ قوت ہمیشہ رکاوٹ پیدا کرتی ہے اور اس کے کوائف غیر واضح اور مبہم ہو جاتے ہیں۔ یہ مذہبی جلال کے نتیجے میں ہوتا ہے۔ تاریخ میں ایسا کوئی مشابہت آمیز معاملہ نہیں ہوتا' جس میں ایک ثقافت کسی دوسری ثقافت کے جذباتی مسلک کو حرز جاں بنائے۔ ہماری عقیدت تو اس سے بھی ظاہر ہے کہ نشاۃ ثانیہ کے بعد پوری ہزار سال کی تاریخ کی قدر و قیمت ختم ہو چکی ہے۔ اس لیے کہ از منہ وسطیٰ کو قدیم اور ہمارے درمیان ایک رابطہ قرر دیا جاسکے۔ مغرب کے رہنے والوں نے کلاسیکی قربان گاہ پر اپنے فن کی پاکیزگی اور آزادی کو قربان کردیا ہے۔ اب ہم دوسروں کی طرف دیکھے بغیر لطیف فن پاروں کی تخلیق نہیں کرسکتے۔ ہم اپنی گہری روحانی ضروریات کے احساس کو کلاسیکی تصویر کے مشابہ بنانا چاہتے ہیں۔ کوئی وقت ایسا آئے گا کہ کوئی ذہین ماہر نفسیات اس سراب کی حقیقت کو افشاء کرے گا اور ہمیں بتائے گا کہ اس کلاسیک کی حقیقت کیا ہے جسے ہم نے گوئٹے کے زمانے سے احترام سے محفوظ کیا ہوا ہے۔ اس کے علاوہ صرف محدود مقالات ہی کی ضرورت ہوگی جو مغربی روح آٹو سوم سے لے کر (جو جنوب کا پہلا شکار تھا) نٹشے تک کے سمجھا سکے۔

گوئٹے نے اپنے طالوی دورے کے دوران پلاڈی او کی عمارات کا بڑے جوش و خروش سے تذکرہ کیا جس کی علمی اور برفانی مزاج کی تخلیقات کا ہم آج بھی بڑے شوق سے ذکر کرتے ہیں۔ لیکن جب وہ پومپئی گیا تو اپنے عدم اطمینان کے تجربے کو چھپا نہ سکا' جسے وہ عجیب وغریب نیم ناخوشگوار تجربے کا نام دیتا ہے۔ اور پاسم اور سیجسٹا کے مندروں کے متعلق وہ کس رائے کا اظہار کرنا چاہتا ہے ----- یونانی دور کے

شاہکار۔۔۔۔ پریشان کن اور معمولی۔۔۔۔ غالباً" جب کلاسیکی قدامت سے اس کا آمنا سامنا ہوا۔ اور روبرو ملاقات ہوئی تو وہ اسے پہچان نہ سکا۔ یہی صورت باقی آثار کی بھی ہے۔ جو کچھ کہ کلاسیکی تھا۔ اس کا انھوں نے مشاہدے کے لیے انتخاب ہی نہ کیا اور اس طرح انھوں نے اپنے اندر کے کلاسیکی تصور کو فنا ہونے سے بچالیا۔ وہ ایک زندگی بھر کے تصور کا طویل پس منظر تھا۔ جو انھوں نے خود تخلیق کیا تھا۔ اور جسے انھوں نے قلبی خون سے پالا تھا۔ ایک ایسا ظرف جسے انھوں نے اپنے عالی احساس سے لبریز کر رکھا تھا۔ ایک بھوت بلکہ ایک بت۔ ارسٹو فینز' جو وی تل 'یا پیر ونی اس شہروں (Juvenal or Patronkus Aristophanes) کی کلاسیکل زندگی کی تفصیلات کا گستاخانہ بیان ۔۔۔ جنوبی گردو غبار اور کمینے گھٹیا لوگ 'دہشت گردی اور ظلم' عیش کوش لڑکے اور داشتائیں اور مردانہ عضو خاص کی پوجا۔ اور شاہانہ مجالس عیش کوشی ' فنون لطیفہ کے طالب علم میں جوش پیدا کرنے کے لیے کافی ہیں۔ یہی سامان عیش و طرب آج کے عالی شہروں میں بھی وافر ہے۔ اس حقیقت پر وہ اداس ہوتا ہے۔ اور شکایت کرتا ہے' ان شہروں کی زندگی کو وہ برا کہتا ہے کیونکہ ان میں عیش کوشوں کی بہتات ہے۔ ان کے عوامی نمائندگان ہیں' جن کی وجہ سے وہ رومیوں کے ریاستی مزاج کی تعریف کرتا ہے۔ مگر وہ آج کے عوامی نمائندگان کے مقابلے میں عوامی بہبود میں کم دلچسپی لیتے تھے۔ اور عوام سے بہت کم رابطہ رکھتے ہیں۔ یہاں ایک قسم کے علماء پائے جاتے ہیں۔ وہ جب فراک کوٹ کی بجائے دھوتی اور ٹوپی پہن لیں' تو ان کی بصیرت میں اضافہ ہو جاتا ہے اور صفائی آجاتی ہے۔ برطانوی فٹ بال کے میدان سے لے کر باز طینی سرکس تک ' ٹرانس یورپین ریل کے نظام سے لے کر ایلیس تک کی رومی سڑکیں۔ تیس ناٹ کے تباہ کن سے لے کر طبقاتی جہاز تک۔ پروشیا کی سنگین سے رومی برچھیوں تک اور دور حاضر کے نہر سویز کھودنے والے سے لے کر فرعون کے دور تک کی ہر شے موجود ہے۔ وہ بھاپ کے انجن کو انسانی جذبات کا مماثل تسلیم کرتا ہے اور اسے انسانی دماغی صلاحیتوں کا اظہار قرار دیتا ہے۔ یہ سکندر یہ کے ہیرو تھے۔ جنھوں نے ایجاد کیا اس کے خلاف کچھ نہیں۔ یہ ایک کفر ہوگا کہ ایک رومی جرنیل دیوی دیوتاؤں کی پوجا کے بجائے حساب کتاب یا مرکزی نظام گرمائش پر کام شروع کردے۔

مگر دوسرا نظام فکر ان اشیاء کے علاوہ کسی اور میں دلچسپی نہیں رکھتا۔ اس کا خیال ہے کہ ایسا کرنے سے ثقافت کی روح ختم ہوجاتی ہے۔ ہمارے لیے یہ خیال کتنا اجنبی ہے کہ ہم یونانیوں کو اپنے مساوی سمجھیں اور سادہ تبدل سے "کلاسیکی روح کو نظرانداز کرکے نتائج کو اخذ کرلیں۔ کیونکہ ان اشیاء یعنی جمہوریت (ری پبلک) آزادی اور جائیداد میں کوئی عنصر بھی باہم واسطہ نہیں رکھتا۔ اور ان اشیاء میں کوئی ایسا تصور نہیں جو یکساں ہو۔ گوئٹے کے عہد کے تاریخ دانوں کا کہنا اس کا مذاق اڑانے کے برابر ہے وہ کلاسیکی تاریخ کے بیان میں اپنے تصورات اور خیالات بیان کرتے رہے ہیں۔ اور لائی کرگس جیسے عام آدمی کو ملامت کرنے میں وہ اپنے جوش و خروش اور بے گناہی کا ثبوت دیتے رہے ہیں۔ لائی کرگس کے علاوہ ان کا ہدف ملامت بننے والوں میں بروٹس کیسو 'سیسرو اور آگسٹس شامل ہیں۔ مگر جہاں تک نطشے کا تعلق ہے وہ خود بھی اپنا نیا باب اس وقت تک نہیں لکھ سکتا تھا جب تک کہ وہ صبح کے اخبار کا نظریہ نہ دیکھ لے۔

اس میں کوئی فرق نہیں پڑتا کہ ماضی کو آپ ڈان کہاٹے کے انداز میں بیان کریں یا سانچو پیسزا کے۔

دونوں طرح سے مقصد حاصل نہیں ہوتا۔ دونوں فریق یہ کرتے ہیں کہ وہ کلاسیکی ادب کا وہ حصہ انتخاب کرلیتے ہیں 'جو ان کے مخصوص نقطہ نظر کا مؤید ہو۔ نطشے سقراط سے ماقبل عہد کا انتخاب کرے گا۔ ماہر معاشیات یونانی کلاسیکی عہد کا' سیاست کار جمہوری روم کا اور شاعر شاہی عہد کا انتخاب کریں گے۔

عرانی اور مذہبی تناظر سے قدیم کوئی دور نہیں۔ اب اسے الٹا نہیں کیا جاسکتا۔ کیونکہ وہ شخص جس نے ان کے پس منظر میں اپنے تصورات کی آزادی غیر مشروط طور پر حاصل کرلی ہے اور اس کی اس میں کوئی ذاتی منفعت نہیں' وہ کسی کا سہارا نہیں لیتا 'جس کی کوئی ترجیحات نہیں۔ جسے علت و معلول کے کسی امر سے کوئی تعلق نہیں۔ جسے قدرو قیمت اور اہمیت کا کوئی لالچ نہیں۔ اور وہ شخص جو افراد کے مابین متعلقہ تفصیلی حقائق کا تعین کرتا ہے اور ان کی لسانی تشکیل میں کم زیادہ صفائی اور قوت بیان' ان کی علامات ابلاغ' خیرو شر کے سوالات سے بالا' بلند یا پست' مفید یا محض تصوراتی' اسی کے متعلق کہا جاسکتا ہے کہ اس نے غیر مشروط نصب العین حاصل کرلیا ہے۔ وہی مستند نقاد اور ثقافتی امور میں ہیئت مقتدرہ کا مالک ہو گا۔

(۱۲)

جب " زوال مغرب " کا اس انداز سے مطالعہ کرتے ہیں' تو ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ یہ کتاب ایک عظیم موضوع یعنی تہذیبی مسائل پر بحث کرتی ہے۔ اس سلسلے میں اعلیٰ تاریخ کا بنیادی سوال ہمارے سامنے آتا ہے۔ تاریخ کیا ہے ؟ اس کی رو سے نامیاتی اور منطقی لحاظ سے عاقبتہ الامر کیا نتائج برآمد ہوتے ہیں ؟ کیا یہ ثقافت ہی کی حتمی تشکیل و تکمیل ہے ؟

ہر ثقافت اپنی مخصوص تہذیب رکھتی ہے۔ تہذیب اور ثقافت اب تک ایک دوسرے کے مترادف اور کم وبیش اخلاقی درجہ بندی اور غیر معین میں استعمال ہوتے رہے ہیں۔ اس کتاب میں پہلی دفعہ انھیں مؤقت مفہوم میں صحیح طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ اس سے وقت کی تدریج تسلسل اور یکے بعد دیگر وقوع پذیر ہونے کا تصور ابھرتا ہے۔ ثقافت اس لحاظ سے کسی تہذیب کے منطقی اور تاریخی انجام کا نام ہے۔ اس نقطہ نظر کے تحت جو اصول حاصل ہوتا ہے' اس کی مدد سے ہم تاریخ کے سنجیدہ ترین اور عمیق صوری اور بروزی مسائل کا حل معلوم کرسکتے ہیں۔ تہذیبیں خارجی اور مصنوعی ریاستیں ہوتی ہیں۔ جن میں بنی نوع انسان کا کوئی ترقی یافتہ گروہ رہائش اختیار کرلیتا ہے۔ وہ اشیاء کے وجود میں آنے اور اشیائے وجود یافتہ کے عمل کا لازمی نتیجہ ہیں۔ موت زندگی کا پیچھا کرتی ہے۔ توسیع کے بعد جمود واقع ہوتا ہے۔ پتھر کے زمانے کے بعد ذہین زندگی کا آغاز ہوتا ہے' اور فطری ارضی حیات کے بعد شہر وجود میں آتے ہیں۔ ڈورک اور گوتھک دور کے بعد ذہین طفولیت کا آغاز ہوتا ہے۔ اگرچہ بظاہر وہ ناقابل تسخیر انجام دکھائی دیتے ہیں۔ مگر داخلی خشکی ان کے وجود اور مستقل اور ناقابل تغیر و تبدل قیام پر باربار حملہ آور ہوتی ہے۔

پس پہلی بار ہمیں یہ بات سمجھ میں آئی ہے کہ رومی یونانیوں کے جانشین تھے۔ اس سے کلاسیکی دور کے آخری حصے پر کچھ روشنی پڑتی ہے' مگر یہ ایک بامعنی حقیقت ہے' جس پر ناکام جملوں کی مدد سے اختلاف کیا جاسکتا ہے۔۔۔۔۔۔ رومن وحشی تھے "انھوں نے کلاسیکی تہذیب کی جانشینی نہیں بلکہ ترقی کے ایک عظیم

باب کا خاتمہ کر دیا۔ بے روح' بغیر کسی فلسفے کے ' علم و ادب سے بے بہرہ ' ظالمانہ حد تک مسخرے ۔ حاصل کردہ حقیقی کامیابیوں پر بے دردانہ نشانہ باز ۔ وہ کلاسیکی یونانی ثقافت اور عدم ثقافت کے درمیان استادہ ہیں ۔ وہ ہر وقت خالص مادی اشیاء کے تصور میں گم رہتے۔ انھوں نے اپنی دیوی دیوتاؤں کے لیے علیحدہ اور انسانی تعلقات کے انضباط کے علیحدہ علیحدہ قوانین بنا رکھے تھے ۔ مگر عملی طور پر رومی دیوتاؤں کا کوئی سلسلہ نہ تھا۔ وہ جو کچھ کہتے ہیں' اس کا ایتھنز میں کوئی وجود نہ تھا ۔ لفظ یونانی روح ------ رومی دانش ایک ایسا تضاد ہے ۔ جسے ثقافت اور تہذیب میں فرق کہا جاسکتا ہے ۔ اور اس کا اطلاق صرف کلاسیکی دور پر نہیں ہوتا ۔ بار بار ایک ایسا آدمی ظاہر ہوتا ہے جو مضبوط ذہن کا مالک ہے ۔ بالکل غیر مابعد الطبیعیاتی اس کے باوجود اسی کے ہاتھوں دانشوروں اور مادہ پرستوں کا انجام مقدر ہے۔ کلاسیکی دور آخر میں یہی صورت تھی ۔ ایسے ہی لوگ تھے جن کے ہاتھوں مصری ' ہندوستانی ' چینی اور رومی تہذیبیں تباہ ہوئیں ۔ ایسے ادوار میں کیا بدھ مت ' زہد و رواقیت ' اشتراکیت نے اپنے اپنے ادوار میں پھلے پھولے ۔ اور عالمی تصورات کے تحت وجود میں آئے۔ یہ ایسے تصورات تھے جو کسی مریض کو جو حالت نزع میں ہو ' اپنے زور سے اسے اپنی اصل حالت میں لے آئیں' خالص تہذیبی روایات ایسے معاشروں ہی میں فروغ پاتی ہیں 'جو بتدریج روبہ زول ہوں اور غیر نامیاتی اور مردہ ہو چکی ہوں ۔

تہذیب سے لے کر ثقافت تک کا عبوری دور کلاسیکی عہد میں چوتھی صدی میں اور مغرب والوں کے لیے انیسویں صدی تک حاصل کرلیا گیا تھا۔ ان ادوار کے بعد عظیم دانشورانہ فیصلے کیے گئے۔ وہ ایسی تو نہ تھیں کہ ان کا مقابلہ تحریک اورفی اس (ORPHEUS) سے کیا جائے۔ یا تحریک اصلاح عیسائیت سے ہو سکے ۔ اور انھیں عالم گیر حیثیت مل سکے ۔ جہاں کے کوئی جھونپڑی بھی غیر اہم نہیں ہوتی ۔ مگر صرف تین یا چار شہروں میں جنھوں نے تمام تاریخ کو اپنے اندر جذب کرلیا تھا ۔ جبکہ قدیم ثقافت کے زیر اثر علاقہ صرف صوبوں کی حد تک رہ گیا ۔ اور وہ اپنی محنت سے شہروں کو خوراک مہیا کرنے کے قابل رہ گیا' تاکہ اعلیٰ انسانی طبقات کو زندہ رکھ سکے ۔

عالمی شہر اور صوبے ہر تہذیب کے بنیادی تصورات ہیں ۔ ان سے تاریخ کے نئے وسائل وجود میں آتے ہیں۔ سب سے بڑا مسئلہ جس میں سے ہم گزر رہے' ہم اس کی وسعت سے بے خبر ہیں ۔ اب دنیا کی بجائے ایک شہر کا مسئلہ ہے۔ جو نقطہ مرکز یہ بن چکا ہے ۔ آس پاس کی تمام آبادی اس میں جمع ہورہی ہے' جبکہ ارد گرد کے علاقے خشک ہورہے ہیں' انسان جو زمین پر پیدا ہو کر جوان ہوتا تھا' اس کی بجائے ایک ایسی نسل نے لے لی ہے' جس کی کسی ارضی خطے سے کوئی نسبت باقی نہیں رہی۔ شہر کے باسی طفیلی کیڑے ہیں' ان کی کوئی روایت نہیں' بالکل کام کی بات کرنے والے لامذہب ' چالاک' جھوٹے ' دیہاتیوں سے تہ دل سے نفرت کرنے والے' بالخصوص ایسے دیہاتیوں سے جو کسی حد تک اعلیٰ طبقات سے تعلق رکھتے ہیں۔ یعنی دیہاتی شرفاء ۔ یہ غیر نامیاتی حالت اور خاتمہ کی طرف ایک بہت بڑا اقدام ہے۔ اس سے کیا نتیجہ نکلتا ہے ۔ فرانس اور انگلستان نے پہلے سے ہی اقدام کرلیے ہیں اور جرمنی ایسا کرنے کا سوچ رہا ہے۔ سیراکیوز' ایتھنز اور سکندریہ کے بعد روم کا نمبر ہے ۔ میڈرڈ' پیرس ' لندن کے بعد برلن اور نیویارک کی باری ہے ۔ یہ ان علاقوں کے انجام کا مسئلہ ہے جو ان شہروں کے ارد گرد دائرے کے اندر رہائش پذیر ہیں ۔ مثلاً" قدیم کریٹ

مقدونیہ اور آج کل شمالی سیکنڈے نیویا۔ جواب صوبوں کی شکل اختیار کرلیں گے ۔

قدیم زمانے میں جب نئے دور کی مخالفت ہوتی تھی اور جن کی بنا پر جنگیں شروع ہو جاتی تھیں ' وہ مابعد الطبیعیاتی ' مذہبی ' مبنی بر عقاید کی نوعیت کے ہوتے تھے ۔ اور تنازع ملکی اور دیہاتی دانش وروں (شرفا اور مجاری) کے مابین ہوتا تھا۔ عالی نسب رومی امراء جو ڈور کسیا کا تھک کے رہنے والے تھے 'ان لوگوں کے اختلافات دیوتا دائی نوس کے مذہب کے متعلق ہوتے تھے' جیسا کہ کلیسنی نس آف سیکیرن ---- اور جرمنی کے اصلاح پسندوں کے مابین جو آزاد شہروں میں رہتے تھے' اور ہیوگوناٹ کی جنگیں --- مگر جونہی اس شہری آبادی نے دیہات کے علاقوں پر قبضہ کرلیا۔ (یہ صرف شہری زندگی کا نظریہ ہے ' جو پری ٹائڈ یز اور ڈیکارٹے کے ہاں بیان ہوا ہے) اور اس کے بدلے میں عالمی شہر نے ان پر غلبہ پالیا ۔ یہ دور آخر کا ایک عام طریق کار اور دانشورانہ اقدام ہے' جیسا کہ آئی اونک اور باروق دور میں ہوا ۔ اور آج بھی ---- جیسا کہ یونانی دور میں کہ انھوں نے آغاز ہی میں سکندریہ کی مصنوعی بنیادوں کو بھانپ لیا ---- ثقافتی شہر مثلاً" فلورنس ' نرن برگ ' سلمانکا ' بروجز اور پراگ ' صوبائی شہروں کی حیثیت اختیار کرگئے ہیں اور داخلی طور پر عالمی شہروں کے خلاف مصروف جدوجہد ہیں ۔ عالمی شہر سے مراد وسیع المشربیت ہے' یعنی وہ اپنے آپ کو کسی خاص مقام سے منسوب نہیں کرتے ۔ یہ لوگ خشک مزاج' کام کی بات کرنے والے ' روایت اور ماضی کے احترام کے خلاف ' سائنسی اور غیر مذہبی مزاج کے حامل 'جیسا کہ قدیم دور کے کسی دل کا متجر۔ ریاست کی جگہ معاشرہ محنت کشی کی جنگوں کے مقابلے میں فطرت کے دلدادہ' بجائے اس کے کہ جدوجہد اور محنت سے اپنے حقوق حاصل کریں ۔ غیر نامیاتی اور تجریدی عظمت کی بجائے اکثریت کا تصور جو دھرتی ماتا سے استفادے اور قدیم اقدار کے احترام سے بالکل غیر متعلق ۔ گویا کہ رومیوں کو یونیوں کے مقابلے میں یہ فوقیت حاصل تھی ۔ ایسی صورت میں زندگی سے متعلق کسی اعلیٰ تصور کی صورت بدل کر مال و دولت میں تبدیل ہوتی ہے ۔ یونانی کرائی سی پس کی رواقیت "کاٹو کاروی زہد و صبر کے مقابلے میں نجی آمدنی کے تصور کی گنجایش موجود ہے اور اٹھارویں صدی کے مقابلے میں بیسویں صدی کے عمرانی ۔ اخلاقی احساسات کو اگر حاصل کرلیا جائے تو وہ پیشہ ورانہ انداز میں (اور انتہائی منفعت بخش) تو یہ جدوجہد کروڑ پتی لوگوں کے مفاد میں ہے ۔ کیونکہ عالمی شہر کا تصور عوامی باشندوں کے لیے نہیں بلکہ اس کا ناقابل فہم' پیچیدہ طریق کار اور مخالفت نمائندہ ثقافت کے لیے مخصوص ہے۔ (شرافت' چرچ ' مفادات ' خاندانی نسبت ' ادب وفن میں روایت ' اور سائنسی علوم کی حدود) تیز اور خشک ذہانت جس نے کسان کی ذہانت کو خاک میں ملادیا ۔ ایک جدید طرز کی فطریت جو کہ جنسی اور معاشرتی امور میں روسو اور سقراط کے عہد سے بھی بہت پیچھے جاکر بالکل قدیم جبلتوں اور حالات کا دوبارہ مظاہر کرتی ہے 'رائج گیا۔ جنگ وجدل ' مقابلے اور مسابقے کے حالات دوبارہ رونما ہوئے۔ اب ان کی صورت اجرت کے مناقشوں اور فٹ بال کے میدانوں میں دکھائی دینے لگی ۔ ان تمام معاملات سے ایک ثقافت کے اختتام اور ایک نئے دور کا آغاز تصور کرنا چاہیے۔ اس سے انسانی وجود کے ایک نئے منظر کا طلوع ہوا ہے۔ جو صوبائیت کے خلاف ہے کسی قدر دیر سے آیا ہے مگر بالکل ناگزیر ہے ۔

اس کا جائزہ لینا چاہیے اور غیر جانبداری سے جائزہ لینا چاہیے ۔ جس میں نہ تو تصورات کا دخل ہو۔ نہ

یہ کہ جدید دور کے ناول نویس کی تقلید کی جائے اور نہ ہی کسی بنے بنائے نظریئے کا سہارا لیا جائے۔ بلکہ ان سب سے بلند ہو کر' کسی عہد کے تناظر سے متاثر ہوئے بغیر' تاریخی حقائق کے طویل تجربات کی روشنی میں جو ہزاروں سالوں پر مشتمل ہیں' ان معاملات کا جائزہ لینا ہوگا اگر فی الواقع ہم چاہتے ہیں کہ ہم موجودہ دور کے ایک بہت بڑے بحران کو سمجھ سکیں۔

میرے لیے یہ ایک اولیں اہمیت کی علامت ہے کہ کراسس' نرِیوم دیر کے روم میں کہ جہاں تمام قابل دید عالی شان عمارتیں تھیں' رومی باشندے اپنے تمام نقوش و کتبات کے ساتھ جن کے سامنے گال' یونانی' پارتھی' شامی کانپے لگتے تھے۔ اب قابل رحم غربت اور مصیبت میں کثیر المنازل عمارتوں میں اور اندھیرے مضافات میں زندگی بسر کررہے ہیں۔ ایسے حالات اور فوجی توسیع پسندی کو اس بے پرواہی اور خوش دلی سے برداشت کررہے ہیں۔ ان شرفا کی اولاد جنہوں نے سیلوں اور سامانیوں کو شکستیں دی تھیں' اپنے آبائی گھروں کو سٹہ بازی میں ہار چکے ہیں اور اب ان بدقسمت کھولیوں میں زندگی بسر کرنے پر مجبور ہیں۔ جبکہ شاہرہ اپیئین کے قریب ہی بڑی بڑی بلند وبالا شاندار گنبدوں والی عمارتیں سیٹھوں کی عظمت کی داستان سنارہی ہیں۔ عام لوگوں کی لاشوں کو جانوروں کے ڈھانچوں کے ساتھ پھینک دیا جاتا ہے۔ اور بلدیہ ان کے لیے قبریں مہیا کرنے سے انکار کردیتی ہے۔ آگسٹ کے زمانے تک مضرت سے بچنے کے لیے شہر کے اردگرد سبزہ چھوڑ دیا جاتا تھا' جس کی وجہ سے وہ پارک وجود میں آیا جو ماسی ناس کے نام سے مشہور ہے۔ ویران ایتھنز میں پارویتی غیر ملکی سیاحوں کے گروہوں سے حاصل شدہ آمدنی سے گزر بسر کی جاتی ہے۔ یہ سیاح قدیم یونانی دور کے آثار کا مشاہدہ کرنے کے لئے جوق درجوق آتے رہتے ہیں' مگر ان کو ان کی امریکی عالمی سیاحوں کے برابر بھی سمجھ بوجھ نہیں' جو سٹائن گرجے یا مائیکل انجیلو کے قبرستانوں میں گھومتے پھرتے ہیں۔ ان عمارتوں کے اینٹ گارے کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں کو مہنگے داموں خرید کر بطور یادگار اپنے ساتھ لے جاتے ہیں' ان کی جگہ آہستہ آہستہ نئی رومی عمارتیں بن رہی ہیں' جو مضبوط بھی ہیں اور بڑی تعداد میں بھی ہیں۔ اس عمل کے لیے ایک مورخ نہ تو کسی کی تعریف کرتا ہے اور نہ کسی پر الزام دھرتا ہے۔ بلکہ وہ ان اشکال کا مشاہدہ کرکے سبق حاصل کرتا ہے جو اس کے سامنے اس طرح بکھری پڑی ہیں۔

کیونکہ یہ درس عبرت ملتا رہے گا کہ یہ یادگاریں' اس دور کے بعد آنے والی نسلوں کو بڑے بڑے تنازعوں' سیاسی مخالفتوں' علوم و فنون کے کرشموں کی داستانیں بیان کرتی رہیں گی اور ان کے اثرات سے لوگ سبق حاصل کرتے رہیں گے۔ آج کی سیاسی تہذیب کا اہم نشان کیا ہے؟ جو اسے ماضی کی ثقافتی سیاست سے ممتاز کرتا ہے۔ یہ کلاسیکی مورخ اور جدید صحافی دونوں ہی ایک تجربہ کی خدمت کررہے ہیں جسے دولت کہا جاتا ہے۔ یہ دولت ہی کی ہوس ہے جو بغیر احساس دلائے خاموشی سے بنی نوع انسان کے تاریخی شعور میں سرایت کرتی جارہی ہے۔ بظاہر وہ نہ کوئی نقصان پہنچاتی ہے اور نہ کسی کی ہیئت کو تبدیل کرتی ہے۔ مثلاً" رومی ریاست کی شکل وصورت بظاہر کسی تغیر وتبدل کا شکار نہیں ہوئی تھی وہ شیپی او اور آگسٹائن عہد میں یکساں ہی رہی۔ اگرچہ طریق کار یکساں ہی رہا مگر سیاسی جماعتیں اس قابل نہ رہیں کہ وہ کوئی بڑا فیصلہ

کرسکیں۔ فی الحقیقت فیصلے کہیں اور ہوتے ہیں۔ چند بڑے بڑے اعلیٰ ذہانت کے مالک افراد جن کے نام کبھی بھی عیاں نہیں ہوں گے' ہر امر کا فیصلہ کرتے ہیں۔ جب ان کے تحت سیاسی کارکنوں کی ایک بڑی تعداد ہوتی ہے۔ فصیح وبلیغ مقررین' معدلات' نائبین' صحافی' صوبائی حکومتوں کے نامزد کردہ نمائندگان تاکہ ان کے انتخاب پر جمہوریت کی نقاب پڑی رہے۔ یہی لوگ ہیں حقیقی اختیار جن کے ہاتھوں میں ہے۔ ادب وفن؟ فلسفہ؟ افلاطون یا کانٹ کے زمانوں کے تصورات جو کسی وقت بڑی قدر و قیمت کے حامل تھے اب کہاں ہیں؟ مگر کلاسیکی تصورات' یا ہمارے اپنے نقطہ ہائے نظر؟ صرف عظیم سیاست کاروں کے اذہان بالا شرکت غیرے قدرو قیمت کے حامل ہیں۔ جہاں تک دیہاتی آبادی کا تعلق ہے جو بالعموم فطرت پسند اور اشتمالیت کی خواہش مند ہے' وہ ڈارونی نقطہ نظر کے مطابق قریب ترین رشتہ داروں کی طرح (یہ خیال گو تھک خیال سے کتنا مختلف ہے) صرف تنازع للبقا اور فطری انتخاب کے رحم وکرم پر ہے۔ اور پھر عورت اور ا۔بسن کے عائلی مسائل' سٹرنڈ برگ اور شا کے خیالات تاثراتی رجحانات اور نراجی حسیت اور جدید دور کی خواہشات اور دکھوں کی مجموعی فریاد' جن کا اظہار باوڈلیر کی نظم اور دیگر کی نغمہ سرائی میں کیا گیا ہے۔ ان سب کا وجود کہیں نظر نہیں آتا۔ کوئی قصبہ جتنا بھی چھوٹا ہو۔ وہ اتنا ہی بے معنی معمولات کا مرکز ہوتا ہے۔ یہ نقاشی یا موسیقی یا اس نوع کی دیگر مصروفیات میں کھوجاتا ہے۔ ثقافت سے مراد جسمانی کرتب اور کھیل سے ماحصل ذہنی کوفت۔ اور تہذیب سے مراد صرف کھیل تماشارہ گیا ہے۔ یہ رومن سرکس اور یونانی پلا ئسٹرا میں حقیقی فرق ہے۔ فن بجائے خود کھیل کا رتبہ حاصل کرلیتا ہے (اس لیے یہ جملہ "فن برائے فن" مروج ہے) جبکہ اسے انتہائی ذہین تماشائیوں کے سامنے پیش کیا جائے۔ خواہ وہ سازندوں کی صدا آفرینی ہو یا رنگ وچنگ کا مظاہرہ ہو' اس سے ایک نیا فلسفہ حقائق ابھرتا ہے۔ جوکہ مابعد الطبیعیاتی مزاج کے لیے سامان خندہ مہیا کرتا ہے۔ اس سے ایک ایسا ادب وجود میں آتا ہے جو بڑے سیاست دانوں کے لیے تو ذوق کی تسکین کا سامان مہیا کرتا ہے مگر صوبائیت کے حامیوں کے لئے مہمل اور ناپسندیدہ قرار پاتا ہے۔ عام آدمی کے لیے سکنذری' شاعری اور کھلی فضامیں مصوری کا کوئی مطلب نہیں۔ اس طرح ایک عبوری دور کا یہ خواب واقعات رسوائی کا ایک سلسلہ بن جاتا ہے۔ جوان لمحات کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ ایتھنز کی آبادی میں غصے کا ہیجان '' جویو روا پاہڈ یز اور اپالو ڈورلیس کی انقلابی تصویروں نے پیدا کیا اب ویگ نٹ 'مانیت' ا۔بسن اور نطشے کی مخالفت میں ظاہر ہوتا ہے۔

یونانیوں کو سمجھنے کے لیے ان کے معاشی تعلقات کے بیان کے بغیر بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ مگر رومنوں کو اس کے بغیر سمجھنا ممکن نہیں۔ کائرونیا اور لپ زگ کی دو جنگیں ایک سیاسی تصور کے تحت لڑی گئیں۔ اور ۱۸۷۰ء کی پہلی جنگ میں معاشی مقاصد کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس وقت تک تو نہیں' جب رومنوں کی مخصوص قوت غلام بنانے اور خریدو فروخت کرنے پر منحصر ہوگئی۔ یہ ان کے اجتماعی کردار کی صورت اختیار کرگئی' جسے اکثر طالب علم کلاسیکی معاشیات کا اجتماعی کردار قرار دیتے ہیں۔ یہی ان کی قانون سازی تھی اور یہی اسلوب حیات۔ اس نے آزادانہ مزدوری کا خاتمہ کردیا جو اس وقت تک اجتماعی غلامی کے ساتھ ساتھ موجود تھی۔ اور یہ رومی نہ تھے بلکہ جرمن اور امریکن تھے جنہوں نے غلامی کو ایک بڑی صنعت میں تبدیل

کردیا' مگر بھاپ کے انجن کی ایجاد نے کرہ ارض کی صنعتی کیفیت ہی بدل کر رکھ دی ۔ اس تناظر میں روائیت اور اشتمالیت کو ختم کردیا ۔ رومن سیزرازم (جس پر فلامینی اس کا غلبہ تھا) کے خاتمے تک دولت کے استعمار کا غلبہ نہ ہوسکا۔ اس حقیقت کو سمجھے بغیر نہ تو سیزر کو سمجھا جاسکتا ہے اور نہ ہی رومی معاشیات کو۔ ہر یونانی کے اندر ایک ڈان کمانے موجود ہے اور ہر رومی میں ایک سانچو پانزا پوشیدہ ہے' اور یہ عوامل غالب ہیں ۔

(۱۳)

اگر اس کے کوائف پر غور کریں تو رومی عالمی قوت ایک منفی مظہر تھا ۔ جو زائد قوت کا نتیجہ نہ تھا' جو کہ رومیوں کو زاما کے بعد کبھی نصیب نہیں ہوئی' بلکہ ان کی قوت کا راز ہمسایہ اقوام کی کمزوری تھی جو اپنا دفاع نہ کرسکتے تھے ۔ انہوں نے محض قبضہ کرلیا جو ہر کسی کے لیے کھلے پڑے تھے۔ رومی شہنشاہیت کا وجود اس لیے قائم نہ ہوا کہ ان کے پاس کوئی عظیم فوجی قوت تھی' یا کوئی بہت بڑی معاشی قوت ان کے زیر تصرف تھی جو کہ پیونک جنگوں کی خصوصیات تھیں ۔ بلکہ محض اس وجہ سے کہ تمام شرق انتہائی کمزوری کا شکار تھا ۔ اور کسی خارجی قوت کا مقابلہ کرنے کے قابل نہ تھا' ہمیں رومیوں کی فوجی کامیابیوں سے متاثر نہیں ہونا چاہیئے ۔ جن کے پاس چند کم تربیت یافتہ' جن کی رہنمائی کمزور سپہ سالار کررہے تھے' یہ لشکر جو غباروں کی طرح پھولے ہوئے تھے' حقیقی قوت سے محروم تھے اور کسی فتح یابی کے اہل نہ تھے' مگر پومپائی اور لوکولس نے تمام کا تمام علاقہ فتح کرلیا ــــــاپ سس کی لڑائی میں جس طرح جلدی فتح حاصل ہوئی بالکل سمجھ میں نہیں آتی۔ متھراڈسٹ کا خطرہ ایسی فوج کے لیے بہت شدید تھا' جسے لڑائی کا قطعا" کوئی تجربہ نہ تھا ۔ اور جو ہنی بال کو فتح کرچکے تھے۔ ان کے لیے تو یہ فوج کوئی حیثیت نہ رکھتی تھی ۔ زاما کے بعد رومیوں نے کبھی کوئی جنگ نہیں کی اور وہ اس قابل بھی نہ تھے کہ کسی عظیم فوجی قوت کا مقابلہ کرسکیں ۔ ان کی کلاسیکی جنگیں صرف سامانیوں کے' یا پاریھوس اور کارتھیج کے خلاف تھیں ۔ ان کا سب سے شاندار کانائی کا کارنامہ تھا ۔ جبکہ جرمن اور پروشیس کو تین شاندار معرکے سرکرنے پڑے۔ ۱۸۱۳' ۱۸۷۰ اور ۱۹۱۴۔ گویا اس معاملے میں وہ دوسری اقوام سے زیادہ ہی نمایاں رہے ۔

چنانچہ اس موقع پر میں کہتا ہوں کہ سامراج وہ خواہ کہیں بھی ہو 'روم' چین یا ہندوستان میں ہزاروں سال تک قائم رہ سکتا ہے۔ لیکن ایک دن مردہ صفت کمزور لوگ کھڑے ہو کر اس کے ٹکڑے اڑا دیں گے ۔ اور اس کا نام ونشان مٹادیں گے۔ اس امر کو امتداد زمانہ کی علامت قرار دینا چاہیئے ۔ سامراج ایک خالص تہذیب ہے ۔ اس تناظر میں اب مغرب کا انجام واضح طور پر نمایاں نظر آتا ہے ۔ ثقافت کی اجتماعی اور انفرادی قوتیں داخلی رجحان کی حامل ہوتی ہیں' جب کہ تہذیب کے معاملے یہ قوتیں خارج کی طرف اثر انداز ہوتی ہیں۔ پس میں سیسل رہوڈش میں جو دور جدید کا پہلا انسان ہے' یہ دیکھتا ہوں کہ وہ ایک دور رس مغربی سیاسی طریق کار کا داعی ہے ۔ وہ مغربی کرازی بالخصوص جرمنی کے مستقبل پر خاصا اثر انداز ہوگا ۔ اس کا جملہ " توسیع ہی سب کچھ ہے " بالکل نپولین کی بازگشت معلوم ہوتا ہے ۔ یہ ایک ایسی تہذیب کا رجحان ہے جو پوری

طرح پک چکی ہے۔ جیسا کہ رومی' عرب اور چینی ۔ یہ مسئلہ انتخاب کا نہیں' یہ افراد کا شعوری ارادہ نہیں' اور اجتماعی فیصلہ بھی نہیں۔ اکثریت کا بھی نہیں جو فیصلہ کن ہوتی ہے۔ یہ تباہی کا قیمتی رجحان ہے ــــــــ ایک خطرناک رجحان ــــــ جو زور دار بھی ہے ۔ جو مختلف قوتوں کو زیر کرکے تمام شہر کو ۔(شہری ریاست کو) زیر کرلیتا ہے۔ اور کسی کو خبر بھی نہیں ہوتی ۔ زندگی امکانات سے عبارت ہے' اور عقل مند آدمی کے لئے امکانات متعدد ہیں ۔ آج کی اشتمالیت جو خود بھی نیم پختہ ہے' توسیع پسندی کے خلاف نبرد آزما ہے ۔ ایک وقت ایسا آئے گا کہ یہ خود بھی توسیع پسندی پر گامزن ہوجائے گی ۔ یہاں پر سیاست کی اصطلاحی زبان کا آغاز ہوتا ہے ۔ جو بنی نوع انسان کے کسی خاص گروہ کے براہ راست سیاسی اظہار کی دانشورانہ صورت ہوتی ہے۔ اور معاشرے کے مابعد الطبیعاتی مسائل کا حل پیش کرتی ہے ۔ فی الحقیقت یہ طریقہ اظہار علت و معلول کے غیر مشروط استدلال کی تصدیق کرتا ہے ۔ یعنی یہ کہ اس اصول کی روح توسیع کا تکملہ ہے ۔

جب ۴۸۰۔ ۲۳۰ ق م چند چینی ریاستیں مل گئیں۔ یہی وہ دور تھا جب چینی ریاستوں کے اتحاد میں شہنشاہیت اختیار کرنے کا رجحان پیدا ہوا ۔ یہ ممکن نہ تھا کہ اس رجحان کا مقابلہ کیا جاتا۔ (لین ۔ ہنگ) جو کہ عملی طور پر رومی ریاست تاسین (چین) میں مروج تھا ۔ اور نظریاتی طور پر ایک فلسفی بنام چینگ بی اس کا پرچار کرتا تھا ۔ وہ انجمن اقوام کا نظریہ پیش کرتا ۔ وہ ہاؤسنگ کا نظریہ پیش کرتا۔ جسے غالبا" وانگ ہوسے اخذ کیا گیا تھا ۔ وہ تشکیک کا شدت سے پیروکار تھا ۔ جسے اس میں کوئی غلط فہمی نہ تھی کہ اس آخری دور میں ان لوگوں کا انجام کیا ہوگا جو سیاسی امکانات کا شکار ہونے والے ہیں ۔ دونوں فریق لاؤ تسے کی نظریاتی فکر کی مخالف کرتے تھے ۔ لیکن ان کے مابین ہاؤسونگ کی بجائے لین ہنگ تھا جو توسیع پسندی کے فطری رجحان کا داعی تھا ۔

رہوڈس کو مغربی طرز کے سیزروں کا پیش رو یا نقیب سمجھاجاتا ہے ۔ اس کا وقت ابھی کچھ مدت بعد آئے گا۔ وہ نپولین اور ان طاقتوں کے درمیان استادہ ہے جو آئندہ صدیوں میں ظاہر ہوں گے' مثلا" فلے می نی اس ۔ جو ۲۳۲ ق م کے بعد رومنوں نے کلاسپائن گال کو شکست دی۔ اور اس طرح نوآبادیاتی توسیع کا آغاز کیا۔ گویا وہ سکندر اعظم اور سیزر کے درمیانی دور کا نمائندہ ہے۔ حقیقت میں فلے می تن ایک نجی شخصیت تھی ۔ اپنی حقیقی قوت واختیار کے لیے وہ کسی دستوری عہدے پر فائز نہ تھا ۔ وہ ایسے دور میں اقتدار میں آیا جبکہ ریاستی نظام معاشی حقائق کے سامنے دم توڑ رہا تھا۔ جہاں تک روم کا تعلق ہے تو وہ سیزر ازم کی شدید مخالفت کی علامت تھا ۔ اس کے ساتھ ہی ملکی خدمت کے تصور کا خاتمہ ہو گیا۔ اور اس کی جگہ اختیارات کی قوت کے حصول کے عزم نے لے لی ۔ اس رجحان نے روایات کو ختم کرکے صرف قوت کے سامنے سرجھکانا اختیار کرلیا ۔ سکندر اور نپولین رومانی شخصیات کے مالک تھے' اگرچہ وہ تہذیب کی دہلیز تک پہنچے مگر ان کی خنک صاف ہوا نے ایک کو اچیلس (ایک بہادر یونانی جنگی ہیرو) اور دوسرے کو ورتھر بنادیا ۔ جبکہ سیزر اس کے بخلاف محض حقائق پرست اور انتہائی باشعور اور دانش ور تھا ۔

مگر رہوڈز کے لیے بھی سیاسی کامیابی کا مطلب علاقے اور مالی حصول ہی کی کامیابی تھی۔ اس کے علاوہ کچھ نہ تھا۔ وہ اپنے اندر کی رومی خصلتوں سے بخوبی واقف تھا۔ مگر مغربی تہذیب نے اس درجے کی قوت اور پاکیزگی حاصل نہ کی تھی۔ یہ صرف ان نقشوں کو دیکھ کر ہی ایک قسم کی شاعرانہ حالت وجد میں کھویا۔ یہ ایسے خاندان کا فرد تھا کہ اسے کم عمری ہی میں بغیر معقول ذرائع کے جنوبی افریقہ بھیج دیا گیا۔ اور اس نے اتنی دولت اکٹھی کی جو اس کے سیاسی شوق کے کام آئی۔ اس کا یہ منصوبہ کہ جنوبی افریقہ سے قاہرہ تک ریلوے لائن بچھائی جائے۔ اس کی خواہش کہ جنوبی افریقہ میں ایک سلطنت قائم کی جائے۔ اور کان کنی کے بڑے بڑے اجارہ داروں پر اس کا اثر و نفوذ، جن کی دولت کو اس نے اپنے منصوبوں میں استعمال کیا۔ اس کا سرمایہ اور شاہانہ منصوبہ سازی اور تعمیر کردہ محل، جسے وہ مستقبل میں بطور رہائش استعمال کرنا چاہتا تھا۔ وہ صاحب اختیار رہنما تھا مگر اس کے پاس حکومت کا کوئی عہدہ نہ تھا۔ اس کی جنگیں، اس کی سفارتی کامیابیاں، اس کا نظام شاہرات، اس کی مجالس اتحاد، اس کی افواج، اس کا تہذیب کی خدمات کا تصور، ایک دانش ور انسان، یہ سب کچھ وسیع اور مرعوب کن ایک ایسے مستقبل کی تمہید ہے، جس کا ابھی تک ظہور نہیں ہوا۔ اور جس کے ساتھ ہی مغربی یورپ کی تاریخ یقینی طور پر ختم ہو جائے گی۔

وہ شخص جو یہ نہیں سمجھتا کہ برآمد ہونے والا یہ نتیجہ لازمی ہے اور اصلاحات کا ناگزیر نتیجہ۔ اور ہمارے لیے اس کے سوا کوئی چارہ کار نہیں کہ اسے قبول کریں، یا پھر کچھ بھی قبول نہ کریں، اس دو دھاری تلوار کا سامنا کریں یا مستقل بلکہ زندگی ہی سے مایوس ہو جائیں۔ جو یہ محسوس نہیں کرسکتا کہ بااختیار ذہانت میں بھی عظمت ہے۔ اور فطرت کی توانائی دھات کی طرح سخت اور درست ہے۔ اور جنگ میں بے رحمی اور محض تجریدی اسلحہ سے جنگ آزما ہونا پڑتا ہے اور وہ شخص جو صوبائی تصورات کا شکار ہے اور اپنی زندگی ماضی کے اصولوں کے تحت گزارنا چاہتا ہے، اسے تاریخ کو سمجھنے کی تمام کوششیں ترک کر دینی چاہئیں۔ یا تو تاریخ کے جبر کو برداشت کریں یا پھر خود تاریخ بنائیں۔

پس غور کے بعد معلوم ہوا کہ رومن سامراج کوئی علیحدہ اور تنہا واقعہ نہیں۔ یہ اسے عظیم شہری حکومت کے تناظر میں ہی دیکھنا چاہیے ایک عملی روحانی فلسفہ، اگرچہ مخصوص اور حتمی اور اٹل حالت میں، جو اکثر وقوع ہوتا رہتا ہے۔ اگرچہ اس کی شناخت صرف اسی موقع پر کی گئی ہے۔

تو پھر اسے جامع عمل میں آجانا چاہیے۔
یہ کہ تاریخی صورتوں کے راز سطحی نہیں ہوتے۔ انھیں لباس کی مشابہت اور پس منظر میں نہیں دیکھا جاسکتا۔ انسانی تاریخ میں، حیوانات اور اشجار کی تاریخ کی طرح ظاہری اور توصیفی مشابہت وجود ہوتی ہے مگر داخلی طور پر ان میں کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ مثلاً" شارلیمین، ہارون رشید، سکندر اور سیزر، داخلی طور پر علیحدہ علیحدہ مزاج کے لوگ ہیں۔ جرمنوں نے روم پر حملہ کیا اور منگول مغربی یورپ پر چڑھ دوڑے ------

یہ ایک ایسا تناظر ہے جس میں بظاہر مشابہت موجود نہیں ---------- مگر داخلی طور پر یکسانیت پائی جاتی ہے ---------- مثلاً" ٹراجن اور رامیسس دوم، بوربونس اور ایلمنی۔ فیثاغورس اور بعض مصلحین۔

انیسویں اور بیسویں صدی تاحال بظاہر عالمی تاریخ میں ایک بلندترین عمودی خط مستقیم پیش کرتی ہیں۔ مگر حقیقت میں فی الحقیقت، تاریخ عالم میں یہ زندگی کے ایک ایسے مقام کا مظہر ہیں، جو ہر ثقافت میں اس وقت نظر آتا ہے، جب وہ پختگی کے بعد تباہی کے قریب ہو ---- زندگی میں ایک ایسا مقام جس میں اشتمالیت، تاثریت، برقی ریل اور تارپیڈو وغیرہ ہی نمایاں نہیں (کیونکہ یہ صرف اس دور کے اجزائے ترکیبی ہیں) بلکہ اس میں ایک ایسی روحانی تہذیب شامل ہو چکی ہے، جس میں نہ صرف یہ بلکہ متعدد دیگر امکانات تخلیقی بھی موجود ہیں۔

ہمارا عہد ایک عبوری دور کی نمائندگی کرتا ہے، جو بعض مخصوص حالات میں ناگزیر طور پر وجود میں آتا ہے (ماضی میں ایسے متعدد ممالک میں یہ کیفیت گزر چکی ہے) اب مغربی یورپ کی باری ہے۔
مغرب کا مستقبل غیر محدود طور پر ہمیشہ رفعت پذیر نہیں رہے گا اور اس میں ہمیشہ موجودہ تصورات قائم نہیں رہیں گے، مگر یہ تاریخ کا ایک مظہر ہے۔ جس کی ہیئت اور مدت طے ہو چکی ہے۔ چند صدیاں اس کے نصیب میں ہیں۔ جن کا اندازہ کیا جا سکتا ہے اس کے لوازمات طے کردہ شکل و صورت اور دستیاب نظیریں موجود ہیں۔

(۱۴)

جب غور و فکر کی یہ اعلیٰ سطح حاصل ہو جائے تو اس کے بعد پھر کوئی مشکل نہیں رہتی۔ پھر صرف ایک ہی انداز فکر باقی رہ جاتا ہے اور اس کا حل تلاش کیا جاسکتا ہے۔ اور اس میں کسی دباؤ یا محنت شاقہ کی ضرورت نہیں پڑتی۔ تمام گوناگوں مسائل جن کا تعلق تاریخ، مذہب، ادب، علمیات، اخلاقیات، یا سیاست سے ہے۔ یا معاشیات سے، جس نے دور جدید میں بہت زیادہ اہمیت حاصل کرلی ہے، جملہ مسائل حل ہو سکتے ہیں۔

یہ تصور متعدد سچائیوں میں سے ایک ہے اور اسے بڑی قوت سے پیش کرنا چاہیے۔ تاکہ اس کے متعلق کوئی اختلاف باقی نہ رہے۔ یہ مغربی ثقافت کی داخلی حقیقتوں میں سے ایک ہے اور اس کے لیے ایک عالم گیر احساس موجود ہے۔ وہ شخص جو اسے سمجھ لے اس کے عالمی تصورات میں قابل ذکر تبدیلیاں رونما ہوجاتی ہیں۔ یعنی وہ اس تصور کو اس قدر قبول کرلے کہ اس کی حقیقت اس کی ذاتی ہو جائے۔ یہ متعلقہ فرد کے لیے عالمی شکل و صورت کو بالکل تبدیل کر دیتا ہے جو ہمارے لیے فطری اور ضروری ہے۔ جبکہ ہم عالمی تاریخ کے ارتقاء کو بطور ایک نامیاتی وحدت اچھی طرح سے سمجھتے ہیں۔ مگر زمانہ حال میں ہم اپنے آپ کو

پس ماندہ تصور کرنے لگتے ہیں۔ اس کی مدد سے ہم مستقبل کو وسیع خطوط کے تناظر میں دیکھنے لگتے ہیں۔ یہ ایک ایسا استحقاق ہے جواب تک صرف ماہرین طبیعیات ہی کو حاصل تھا۔ یہ نظریہ بطلیموسی نظریہ تاریخ کا بدل ہے کوپرنیکی نظام نہیں۔ گویا تاریخی فضا میں ناقابل پیمایش وسعت پیدا ہو جائے گی۔

اب تک ہر شخص مستقبل کے متعلق اپنی اپنی امیدیں وابستہ کیے ہوئے تھا۔ اور اسے اس کی آزادی تھی۔ جبکہ اس معاملے میں نہ تو کوئی حقائق ہیں نہ قواعد۔

اب ہر شخص کا فریضہ ہو گا کہ وہ اپنے آپ کو سمجھا لے کہ مستقبل میں کیا ظہور پذیر ہونے والا ہے۔ اور اس کا انجام کیا ہوگا۔ اور ہر شخص کے مختلف تصورات' تمناؤں اور خواہشات کے مطابق ضرور ہوگا۔ جب ہم آزادی کو خطرناک لفظ استعال کرتے ہیں۔ تو اس کا مطلب آزادی عمل ہوتا ہے جس میں اس یا اس کا انتخاب شامل نہیں یعنی یہ کریں یا وہ کریں۔ بلکہ یہ کہ جو ضروری ہے وہ کریں یا کچھ نہ کریں۔ یہ احساس کہ یہ عمل ویسا ہی ہے' جیسا کہ ہونا چاہئے۔ یہ آج کے انسان کے لیے ایک مستقل مسئلہ ہے' اس پر افسوس کرنے اور الزام دینے سے یہ صورت حال بدل نہیں سکتی۔ موت ولادت کا ثمر ہے۔ نوجوانی کا عمر رسیدگی ' اور زندگی کا ماحصل اس کی مختلف کیفیتیں اور مقررہ میعاد ہے۔ زمانہ حال تہذیب کا دور ہے اور اسے دور ثقافت نہیں کہہ سکتے اور بالفعل امکانات کی ایک بڑی تعداد ناممکنات کی شکل میں ضائع ہو جاتی ہے' یہ امرافسوس ناک ہے۔ اور شاعری اور قنوطی فلسفے میں یہ افسوسناک ہی کہلائے گا۔ لیکن ہمارے اختیار میں نہیں کہ اسے بدل دیں۔ یہ ممکن نہیں ہوگا ---- پہلے ہی سے نہیں ہے ------ کہ واضح تاریخی تجربے سے روگردانی کی جائے اور پھر حسب خواہش توقعات بھی قائم کرلی جائیں کہ یہ نتیجہ نکلے گا اور یہ برآمد ہوگا۔

بلاشک اس پر اعتراض کیا جائے گا کہ دنیا کے متعلق اس قدر یقین کے ساتھ پیشین گوئیوں کے رجحان کی وجہ سے تمام امیدوں اور توقعات کا وجود ہی ختم ہو جائے گا۔ یہ صورت حال کچھ لوگوں کے لیے تباہ کن اور باقی کے لیے غیر صحت مند ہوگی۔ جب یہ تصور نظریات سے گزر کر عملی صورت اختیار کرے گا اور ان لوگوں کے ہاتھوں میں آجائے گا جو لوگوں کے مستقبل کی تقدیر بدلنے کے اہل ہوں گے' تو یقیناً" تباہ کن ہوگا۔

میرا خیال یہ نہیں ہے۔ ہم مہذب مخلوق ہیں' رومی یا "پی او کو کو" نہیں ہیں۔ ہمیں زندگی کے تلخ وشیریں حقائق کا سامنا کرنا ہوگا۔ اس کے مساوی حالات ہمیں ایتھنز کے محلات میں نہیں روم میں ملیں گے۔ بڑی بڑی تصاویر اور موسیقی کے بارے میں اب مغربی اقوام کے لیے کوئی سوال باقی نہیں۔ ان پر بہت کچھ لکھا اور کہا جاچکا ہے۔ گزشتہ سو سالوں میں ان کے تعیراتی امکانات پر بہت بحث ہو چکی ہے۔ اب کوئی گوشہ یا موضوع کی تفصیلات باقی نہیں۔ اب یہی ممکن ہے کہ ان تفصیلات کو مزید پھیلا کر گفتگو کا سلسلہ جاری رکھا جائے۔ اس کے باوجود ایک مضبوط اور توانا نسل جو غیر محدود تمناؤں اور امیدوں سے بھرپور ہو ' اس

کے لیے میں یہ دیکھنے میں ناکامی سے دوچار ہوں کہ اس کے لیے یہ معلوم کرلینے میں کوئی نقصان ہے کہ اس کی امیدوں میں سے کچھ ضرور بار آور نہیں ہوں گی اور اگر وہ ایسی امیدیں بھی ہوں جو بہت عزیز ہوں ' تو وہ شخص جو کسی قدرو قیمت کا حامل ہے۔ اس عمل سے مایوس نہیں ہوگا۔ یہ درست ہے کہ بعض کے لیے یہ معاملہ ایک المیہ ہوگا۔ جو اپنے فیصلہ کن ایام میں اسی اعتماد کے زیر اثر آچکے ہوں کہ ادب'' تعمیر' مصوری اور ڈراما میں اب ان کے کرنے کو کچھ بھی باقی نہیں رہا۔ ایسے لوگوں کے مایوس ہونے سے کیا نقصان ہوگا؟ اب تک یہ روایت رہی ہے کہ ایسے معاملات میں کسی حد کو قبول نہ کیا جائے' اور یہ سمجھ لینا چاہئے کہ ہر دور میں ہر کام اور شعبہ میں کچھ نہ کچھ کرنے کے لیے موجود ہوتا ہے۔ ایسے مواقعات کو کسی نہ کسی طور پر حاصل کرلینا چاہئے۔ اور یہ نظر انداز کردینا چاہئے کہ موت کے بعد لوگ کیا کہیں گے۔ کیا وہ تخلیقات بقائے دوام اور قبول عام حاصل کریں گی یا ضائع ہو جائیں گی۔ ایسا فیصلہ ایک رومانی طبیعت کا مالک ہی کرسکتا ہے۔ رومن قوم میں ایسے افتخار کا کوئی مقام نہ تھا۔ ہم اس شخص کے متعلق کیا سوچیں گے جو ایک ختم شدہ کان کے منہ پر کھڑا ہو' اور اسے یہ بتایا جائے کہ کل اس کان میں ایک نئی رگ دریافت ہو جائے گی --- یہ ایک ایسی ترغیب و تحریص ہے جو اس دور میں انتہائی غلط اور سازشی ادب کی طرف سے پیش کی جاتی ہے۔ کہ ایسے سوختہ ساماں سے کہا جائے کہ نزدیک ہی ایسی ایک اور کان موجود ہے جس میں معدنیات وافر مقدار میں دستیاب ہیں۔ آئندہ نسلوں کے لیے تو یہ سبق مفید ہے کہ انھیں یہ بتایا جائے کہ مستقبل کے امکانات کیا ہیں اور وہ کیوں فائدہ مند ہیں۔ اور وہ کیا امور ہیں جو داخلی ریا کاری سے خارج کردی گئی ہیں' مگر اب تک ایسا نہیں ہوا بلکہ عوام کی غلط سمت میں رہنمائی کی جارہی ہے اور ان کی ذہانت اور قوت کو ضائع کیا جارہا ہے۔ مغربی یورپ کے باشندے یہ سوچ اور محسوس کر سکتے ہیں کہ زندگی کے کسی موڑ پر اگرچہ وہ صحیح سمت کے متعلق ہمیشہ سے بے خبر ہیں' کسی نہ کسی وقت صحیح سمت اور راستہ تلاش کرلیں گے یا خود بخود پالیں گے۔ اور اگر بدقسمت رہے تو ناکام ہو جائیں گے۔ مگر اب صدیوں کا تجربہ انھیں یہ آگاہی بخشتا ہے کہ اپنے مزاج یا افتاد طبع کا عام ثقافتی روش اور منصوبے سے موازنہ کیا جاسکتا ہے۔ اور اپنے اختیارات اور مقاصد کا جائزہ لیا سکتا ہے۔ اور میں صرف یہ امید کرتا ہوں کہ نئی نسلوں کے لوگ اس کتاب کے مطالعہ سے تغزل کی بجائے تکنیکی ہنر' مصوری کے برش اور رنگ کی جگہ سمندر ' اور منافقانہ علمی اطوار کے بجائے سیاست کو اختیار کریں گے۔ یہی بہتر ہو گا کہ وہ غلط راستہ اختیار نہ کریں۔

(۱۵)

یہ مسئلہ ابھی تک بحث طلب ہے کہ تاریخ عالم کی صوریات اور فلسفے کا آپس میں کیا رشتہ ہے ؟ ہر اصلی تاریخی تالیف فلسفہ ہی ہے۔ اگر وہ محض چیونٹیوں کابل نہ ہو۔ مگر ایک منضبط فلسفی کے اخذ کردہ نتائج متواتر اور شدید اغلاط کا مظہر ہوتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فلسفی اپنے اخذ کردہ نتائج کو دائمی اور ناقابل تغیر سمجھتا ہے۔ وہ اس حقیقت کو نظر انداز کردیتا ہے کہ ہر قسم کا خیال اور فکر عالم تاریخ ہی میں ہرہتا ہے۔ اور اس لیے عمل فنا ناگزیر ہے۔ وہ یہ یقین کرلیتا ہے کہ عظیم فکر دائمی اور ناقابل تسخیر مقصدیت کا حامل

ہوتا ہے (جیجن سٹرینڈ) اور یہ کہ ہر زمانے کے عظیم مسائل یکساں ہوتے ہیں لہٰذا ان کے جوابات کے تجزیئے کی صورت حتمی ہوتی ہے۔

مگر اس صورت میں سوال اور جواب ایک ہی ہیں۔ اور بڑے مسائل یا سوالات اس لیے عظیم ہوتے ہیں کہ غیر مساوی جوابات کی حقیقت کو جذباتی انداز میں طلب کیا جاتا ہے' اور وہ اسی لیے زندگی کی علامات سمجھے جاتے ہیں' کیونکہ وہ اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ لیکن وہ ابدی صداقت نہیں۔ ہر فلسفہ صرف اپنے دور تخلیق ہی کا اظہار کرتا ہے۔ (صرف اپنے ہی دور کا) اگر فلسفے سے ہماری مراد موثر فلسفہ ہے اور محض علمی یا ذہنی عیاشی نہیں۔ یعنی بعض مسائل کے قبل ازوقت تیار جوابات کی فراہمی تو ہمیں یہ معلوم ہوگا کہ کوئی بھی دو مختلف ادوار یکساں مسائل کے شکار نہیں ہوتے۔ فرق صرف فانی اور دائمی اصولوں کا نہیں' بلکہ ان اصولوں کا ہے جو اپنے دور میں زندہ رہے ہیں اور ان اصولوں کا جو کبھی بھی زندگی کی نعمت سے سزاوار نہیں ہوتے۔ خیالات کا غیر فانی یا دائمی ہونا ایک سراب ہے۔ ضروری مسئلہ یہ ہے کہ وہ انسان کیسا ہے جو اس کا اظہار کررہا ہے۔ وہ فلسفی جتنا عظیم ہوگا اس کا فلسفہ بھی اتنا ہی عظیم اور مبنی بر صداقت ہوگا۔ اور یہ کہ ایک عظیم ادبی تخلیق اپنے جملہ عناصر کے لیے صحت کے ثبوت مہیا کرنے سے ماورا ہوتی ہے' بلکہ اس کا ایک دوسرے سے مقابلہ و موازنہ بھی غیر ضروری ہوتا ہے۔ اپنی رفعتوں کے مقام پر فلسفہ اپنے عہد کے جملہ مسائل کا حل پیش کرتا ہے' اپنی ذات میں انھیں سمولے پھر اسے کسی دوسری ہیئت میں تشکیل کردے اور بہتر سے بہتر انداز میں پیش کرے۔ بعد کے دور میں کسی فلسفے کا سائنسی صورت اختیار کرلینا یا علمی فضیلت کی علامت قرار پانا ایسی حالت میں غیر اہم ہو جاتا ہے۔ کسی نظام فلسفہ کو قائم کرکے جدید تصورات کی کمی کو دور کرنے کے مقابلے سے اور کوئی عمل زیادہ اہم نہیں۔ اگر کسی سنجیدہ گدھے کی طرف سے کوئی سنجیدہ تصور بھی پیش کردیا جائے تو اس کی کوئی قدر و قیمت نہیں۔ کسی اصول کی اہمیت اور ضرورت کا فیصلہ اس امر پر ہوتا ہے کہ اس کی انسانی زندگی کو کس قدر ضرورت ہے۔

باب دوم

مطالب اعداد

یہ ضروری ہے کہ آغاز سے قبل بعض بنیادی اصطلاحات کی طرف توجہ مبذول کرادی جائے' جو اس کتاب میں بعض مخصوص معانی میں استعمال ہوئی ہیں اور ان کے مطالب صریحی اور بعض اوقات جدید بھی ہیں۔ اگرچہ ان اصطلاحات کے مطالب بحث کے دوران دلائل کی روشنی میں خود بخود واضح ہوتے جائیں گے' اس کے باوجود ان کے صحیح معانی کی وضاحت لازمی ہے۔ تاکہ آغاز ہی سے ان کے متعلق کوئی غلط فہمی نہ رہے۔ یہ اصطلاحات فلسفے میں رائج ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ وجود (Being) اور تکوین (Becoming) کے متعلق غلط فہمی یا اشتباہ پیدا ہو' اور ان دونوں اصطلاحات میں جو معانی کا تضاد ہے وہ سمجھ میں نہ آئے۔ تکوین سے مراد ایک لاتناہی عمل ہے' جو حقیقت اور ایک امرواقع کو ظاہر کرتا ہے (جس طرح طبیعات میں یکساں رفتار (Uniform Velocity) اور شرط حرکت (Condition of Motion) اور گیسوں کے نظریہ تحرک کے بنیادی مفروضے کے متعلق) ان اشیاء کو زمرہ تکوین میں شامل کرلیا جاتا ہے۔ دوسری طرف وہ نتائج ہیں جو ہم فی الواقع حاصل کرتے ہیں' ان کی بنا پر ضروری ہے کہ ہم گویئے کے ہمراہ شعوری طور پر حتمی عناصر کی شناخت کرلیں۔ یعنی وجود اور تکوین کی اصطلاحات کو سمجھ لیں۔ اس حقیقت کے باوجود کہ انسانی جوہر ہمارے تجریدی تصور کی گرفت سے ماورائی رہے۔ ہمیں اس تضاد کا واضح اور صاف صاف تصور سمجھ میں آجائے گا۔ جو ہمارے شعور میں بنیادی حیثیت سے جاگزیں ہے۔ یہ حقیقت ہے جس تک ہماری رسائی لازمی ہے۔ اس بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ وجود ہمیشہ تکوین پر مبنی ہوتا ہے' اس کے برعکس کبھی نہیں ہوتا۔

میں اس کے بعد الفاظ حقیقی (Proper) اور غیر (Alien) کا تعارف کرانا چاہتا ہوں۔ یہ دو الفاظ وہ ہیں جو ہر انسان کو عالم بیداری میں (حالت خواب میں نہیں) صاف سمجھ میں آجاتے ہیں۔ اور اسے ان کی کسی تعبیر یا تشریح کی ضرورت نہیں ہوتی۔ لفظ غیر یا اجنبی (Alien) ہمیشہ ایک بنیادی اصول کے تحت استعمال ہوتا ہے' اور صرف ادراک کے سہارے سمجھا جاسکتا ہے۔ کیونکہ اس کا تعلق عالم خارج سے ہوتا ہے۔ یعنی زندگی کا وہ پہلو جس کا تعلق صرف ادراک واحساس سے ہے۔ بڑے بڑے مفکرین اس تعلق کی وضاحت میں

کوشاں رہے ہیں ۔ اس میں وجدان ' مظاہر اور مشاہدے کی مدد سے کام لیا گیا ہے۔ کائنات کو بطور عزم اور بطور تصور دونوں طرح سے سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ خودی اور بے خودی کو بھی زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ اس کے باوجود ان اشیاء کا علم انسانی دسترس میں نہیں آیا ۔ اور نامکمل ہی رہا۔

اسی طرح مخصوص یا حقیقی (Proper) احساس پر مبنی انسان کی حیات داخلی و ایسے براہ راست اور غیر متغیر طریق سے آگاہی حاصل ہوتی ہے کہ اس کا تجریدی فکر سے تجزیہ نہیں کیا جاسکتا ۔

میں اب روح اور عالم کے فرق کی طرف رجوع کرتا ہوں۔ اس اختلاف کا وجود انسانی شعور کی بیداری کے عین مطابق ہے ۔ اس اختلاف میں تعبیر' صفائی اور تیزی کے درجات کا فرق ہے۔اسی لیے اسے شعور حیات اور روحانیت کے فرق سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے ۔ یہ درجات احساس و علم سے لے کر پوری ہستی پر چھا جاتے ہیں ۔ ان کے باعث جو داخلی بصیرت کا نور جنم لیتا ہے' وہ انسان کی ابتدائی حالت اور دور طفولیت کے مطابق ہے (اور ان لمحات کا ترجمان ہے جو مذہب اور فنی تحریک سے وجود پاتے ہیں ۔ جب کوئی ثقافت شباب حاصل کرلیتی ہے تو یہ احساس آہستہ آہستہ کم ہو کر ختم ہوجاتا ہے) یہ احساس عین عالم بیداری تک قائم رہتا ہے' جب کہ قوت دلائل تیز ہو جاتی ہے ۔ مثال کے طور پر کانٹ اور نپولین کے نزدیک روح اور عالم کو ذات اور معروض تصور کرنا چاہیے' مگر شعور کی یہ تشکیل جو داخلی علم کے نتیجے میں محسوس ہوتی ہے' مختلف خانوں میں تقسیم نہیں کی جاسکتی ۔ اور نہ ہی ان دونوں حقیقتوں کو علیحدہ علیحدہ شناخت کیا جاسکتا ہے ۔ زبانی بیان جو اکثر اوقات مصنوعی ہوتا ہے' قابل اعتبار نہیں ہوتا ۔ کیونکہ یہ صرف داخلی تجربات ہیں ' اور ہمیشہ ایک اکائی کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں' اور اپنی مکمل صورت قائم رکھتے ہیں ۔ وہ لوگ جو پیدائشی طور پر تصوراتی یا حقیقت پسند ہوتے ہیں ۔ دونوں کی علمی توضیحات و تعبیرات یکساں ہوتی ہیں ۔ چونکہ یہ دونوں تصورات باہم پیوستہ اور پیچ در پیچ ہوتے ہیں ۔ اس لیے ان کی کیفیات کا عرفان ممکن نہیں ۔ اور ہمیشہ وجود واحد کی صورت میں نظر آتے ہیں ۔ روح اور عالم دونوں ایک دوسرے کی بنیاد پر قائم ہیں ۔ ان میں علت و معلول کی شناخت ناممکن ہے۔ جب کبھی کوئی فلسفی ایک یا دوسرے پر زیادہ زور دیتا ہے تو اس سے وہ صرف اپنی ذات یا شخصیت کا اظہار کرتا ہے ۔ اور اس کا بیان سوانحاتی اہمیت سے زیادہ کا حامل نہیں ہوتا ۔

پس جب ہم بیداری شعور کو ساخت کے لحاظ سے کشاکش تضادات سمجھتے ہیں اور اس پر اصول تکوین عائد کرتے ہیں تو ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ اس کے وجود کی شناخت ہو گئی ہے۔ اور لفظ حیات کو ایک مکمل معانی مل گئے ہیں۔ یعنی وہ لفظ نشوونما (حرکت و نمو) کے قریب المعانی ہوگیا ہے ۔ اب ہم تکوین اور اشیائے وجود کو صورت کی اصطلاح کی مدد سے بیان کر سکتے ہیں؟ اور ان دونوں کو اعلیٰ الترتیب حقائق اور زندگی کے نتائج کا نام دے سکتے ہیں۔ جو موجود ہے اور جس کا ہمیں شعور حاصل ہے ۔ ایک انسان کو حالت بیداری میں اس کی مخصوص حیات روانی سے آگے بڑھتی ہوئی ' اور متواتر اپنی تکمیل کرتی ہوئی' اس کے اپنے شعور میں عناصر حیات کی نمو کا احساس پیدا کرتی ہے ۔ اسی حقیقت کو حال کہتے ہیں ۔ اور یہ سمتوں کے تعین کے راز

آشکار کرتا ہے۔ وہی راز جو لسان عظیم میں خفیہ رکھے جاتے ہیں۔ اور " زمان " کی اصطلاح میں ان کے مطالب کے اظہار کی ناکام کوشش کی جاتی ہے ۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ وجود (دوران عمل دشوار) اور موت میں قریبی تعلق ہے ۔

اب اگر ہم روح کے متعلق بحث کے حدود متعین کریں ۔ یعنی روح جیسا کہ ہمیں اس کا احساس ہوتا ہے۔ اور نہ اس معقول صورت میں کہ اب تک ہم جس سے آشنا ہیں ۔ کیونکہ امکان اور عالم یا کائنات (ان الفاظ کے معانی انسان کے داخلی شعور میں واضح ہیں اور ان میں غلطی کا امکان نہیں) دوسری طرف ہمیں حقیقت نظر آتے ہیں۔ گویا اس صورت میں ہم دیکھتے ہیں کہ زندگی کے حقائق کو اس صورت میں کامیابی سے مکمل کرلیا گیا ہے۔ سمت کی خاصیتوں کے تعین کے لیے امکان کو مستقبل کا نام دیا جاتا ہے۔ اور جو وجود میں آچکا ہے اسے ماضی سے تعبیر کیا جاتا ہے ۔ اس طرح خود بخود مرکز ثقل مرکز حیات کی طرف منتقل ہوجاتا ہے۔ جسے ہم حال کا نام دیتے ہیں ۔ روح وہ حقیقت ہے' جسے ابھی تک زیرِ دام لانا باقی ہے۔ کائنات کی تکمیل ہو چکی ہے ' حیات' زیرِ تکمیل ہے۔ اس پس منظر میں ہم ایسے الفاظ کو بیان کرنے کے قابل ہوئے ہیں۔ لمحہ دورانیہ ' ترقی ' زندگی ' حجم ' پیشہ ' وسعت ' مقصد ' بھرپور خلائے زندگی ' وغیرہ ۔ ان تمام الفاظ کے حتمی معانی کی ہمیں آئندہ ضرورت ہوگی ۔ تاہم تاریخی تناظر کو سمجھ سکیں ۔

آخر میں ان دو الفاظ کا ذکر ہو گا جو بہت استعمال ہوئے ۔ وہ ہیں تاریخ اور فطرت ' قارئین کے علم میں ہے کہ یہ الفاظ اپنے مروجہ اور مخصوص معانی میں استعمال کیے گئے ہیں۔ ان الفاظ میں ادراک کی امکانی کیفیات کی نشاندہی ہوتی ہے ۔ اور علم پر مکمل گرفت کا پتہ چلتا ہے ۔ وجود اور تکوین دونوں پر ۔ یعنی حیات اور اشیائے ماضی ۔ متجانس ' روحانیت آمیز " منظم ' اور غیر منقسم تاثر جو حالات کی روشنی میں اپنا راستہ تلاش کرتا ہوا تکوینی یا وجودی ' سمت (زمان) وسعت (مکان) یہ تمام حقائق اس بیان پر حاوی ہیں ۔ اور ایسا کوئی مسئلہ نہیں کہ ایک عامل دوسرے پر غالب رہے۔ بلکہ اس امر کے امکانات کہ جو عالم خارج سے ہماری مخصوص زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں اور ہماری حیات کی تصدیق کرتے ہیں وہ متعدد ہیں۔ اور متبائن اور غیر متجانس ہیں اور خالصتاً" نامیاتی اور خالصتاً" میکانکی ' عالمی تصور پیش کرتے ہیں (اس محاورے کے خالص لفظی معانی میں) اور اس سلسلے کے انتہائی رکن ہیں ۔ قدیم انسان (جہاں تک ہم اس کے کاروبار اور شعور کا اندازہ کرسکتے ہیں) اور ایک بچہ (جیسا کہ ہم یاد کرسکتے ہیں) ان امکانات کے متعلق پورا پورا ادراک نہیں رکھ سکتے ۔ عالمی شعور کے اس اعلیٰ ادراک کی ایک شرط یہ ہے کہ زبان کی دولت موجود ہو ۔ اس کا مطلب نہ صرف انسانی کلام ہے ' بلکہ ایک ثقافتی زبان بھی ہے ۔ مگر قدیم انسان اس نعمت سے محروم تھا۔ اور عالم طفولیت میں اس کا وجود تو ہوتا ہے مگر وہ بچے کی دسترس میں نہیں ہوتی ' دوسرے الفاظ میں یہ دونوں دنیا کے متعلق واضح اور حقیقی علم سے محروم ہوتے ہیں۔ اس لیے وہ تاریخ اور فطرت دونوں کے علم سے بے بہرہ ہونے کی وجہ سے' وہ ثقافت کی نعمت سے بھی محروم رہتے ہیں ۔

اس بحث کے نتیجے میں اہم لفظ (ثقافت) کو اہم اثباتی معانی حاصل ہو جاتے ہیں ۔ جن معانی میں ہم آئندہ صفحات میں اس کا استعمال کریں گے۔ اسی انداز سے جیسا کہ ہم نے روح کو امکانی اور کائنات کو حقیقی قرار دیا ہے۔ پس اب ہم امکانی اور حقیقی ثقافت میں تمیز کر سکتے ہیں ۔ ثقافت ایک تصور (بالعموم یا مخصی) کے طور پر وجود ہے اور اس تصور کا نامیاتی جسم ' سارے کا سارا دیکھا جاسکتا ہے' جو بین ہے اور محسوس کیاجاسکتا ہے ۔ ایک قابل ادراک تجربہ ہے ' عمل اور نقطہ ہائے نظر مذہب اور ریاست ' ادب اور سائنس ' عوام اور شہر' معاشی اور معاشرتی اشکال ' تقریر ' قوانین ' رواجات ' اطوار ' چہرے کے خطوط اور لباس یہ سب اس کے مظاہر ہیں ' تاریخ کی سطح جتنی بھی بلند ہو گی وہ زندگی سے اتنی ہی قریب ہو گی۔ اس کا تعلق حالت تکوینی سے ہوگا تو وہ امکانی ثقافت کی حقیقتوں کی ترجمان ہو گی ۔

ہمیں اس اضافے سے گریز نہیں کرنا چاہیئے کہ مطالب کی توضیح بالعموم قابل ابلاغ نہیں ہوتی ۔ ان کی امتیازی خصوصیات ' تعریف یا ان کی تائید میں ثبوت ' ان کی عمیق فکر صرف محسوس کی جاسکتی ہے' اور تجربے اور وجدان کے ذریعے سے دل تک پہنچتی ہے ۔ ایک امتیازی خصوصیت ایسی ہے جس کا بیان کبھی نہیں ہوا' وہ اس تجربے سے متعلق ہے جو خود فرد پر گزرا ہے اور وہ تجربہ جس کا اکتساب کیا گیا ہو ۔ یہ ایک عین الیقین کی کیفیت ہے جو مختلف وجدانات ہی سے حاصل ہوتی ہے ۔ یہ بصیرت یا القاء یا شاعرانہ آمد یا تجربات زندگی ' جوانسان کو اپنے قد سے اونچا کردیتے ہیں (جو گوئٹے کے تصور تخیل کے مطابق) اس کے معقا . ط ۲. کار اور تیکنیکی تجربے برعن ہو تا ہے ۔

پہلے معانی مشابہت تصاویر ' علامت ' دوسرے بذریعہ ترکیب ' قواعد ' منصوبہ بندی سمجھائے جاتے ہیں۔ وجود کا تجربہ اکتساب سے ہوجاتا ہے۔ فی الحقیقت جیسا کہ ہم دیکھیں گے ' وجود کا حصول انسانی ذہن کے لیے کسی شے کی تکمیل کے مشابہ ہے جس کا ادراک آسان ہے مگر اس کے برعکس تکوینی حالت کا شعور صرف تجربے اور ایسے ادراک سے ہوتا ہے جس میں الفاظ کام نہیں دیتے لیکن شعور اسے قبول کرلیتا ہے ۔ انسان کا علم تاریخ فی الحقیقت خود انسان ہی سمجھنے کا دوسرا نام ہے ۔ وہ آنکھیں جو کسی اجنبی روح کا نظارہ کرنے کی اہل ہیں' اور اس کی گہرائیوں میں اتر سکتی ہیں انھیں اکتساب کے مروج طریقوں اور ان تحقیقی اصولوں کی ضرورت نہیں جو " تنقید عقل محض " میں فراہم کیے گئے ہیں ۔ اس کے باوجود جب تاریخی تصویر خالص ہو گی تو اس کی تفہیم مشکل ہو گی ۔ کیونکہ تصویر فطرت کی خالص میکانیت جیسا کہ کانٹ اور نیوٹن نے پیش کی ہے ' اس کا ادراک صرف اسے اچھی طرح سے سمجھنے اور قوانین کے تحت اسے عمل جراحی سے گزارنے اور مساوات کے ذریعے جائزہ لینے اور بالآخر اسے کسی نظام کی صورت دینے ہی سے ہوتا ہے ۔ خالص تاریخ کا جسم نامی ' پلائی نس ' ڈانتے اور جیارڈانو کی طرح صرف وجدانی بصیرت ہی سے دیکھا جاسکتا ہے۔ اور اس کے بعد اسے علامات کی مدد سے شاعرانہ اور فنی شکل دی جاسکتی ہے۔ گوئٹے کی نظم " زندہ فطرت" تاریخ ہی سے متعلق ہے ۔

(۲)

اس امر کی مثال دینے کے لیے کہ روح کس طرح بیرونی دنیا کی تصویر سے ہم آہنگ ہونے کی کوشش کرتی ہے ۔ یہ ظاہر کرنے کے لیے یہ دیکھنا ہوگا کہ کوئی ثقافت کس قدر عالم وجود کے تصور کو انسانی وجود کی روپ میں بیان کرسکتی ہے اور اس کی موجودگی کا اظہار کرسکتی ہے ۔ میں نے اس غرض کے لیے عدد ' کاانتخاب کیا ہے۔ جو ایک ایسا ابتدائی عامل ہے جس پر دنیا کے تمام ریاضیاتی نظام بھروسہ کرتے ہیں ۔ میرے اس عمل کا ایک باعث یہ بھی ہے کہ حساب ایک ایسا علم ہے جو صرف چند انسانوں ہی کی پوری گہرائی کے ساتھ دسترس میں ہے۔ اور انسانی ذہن کی تخلیق میں ایک مخصوص حیثیت کا حامل ہے۔ یہ ایک مشکل ترین سائنس ہے۔ اس کی مثال منطق سے بھی دی جاسکتی ہے مگر اس کے مقابلے میں یہ زیادہ جامع اور مکمل ہے۔ یہ ایک مبنی بر صداقت ہنر ہے ۔ یہ مجسمہ سازی اور موسیقی کی طرح القائی رہنمائی کا محتاج ہے ۔ اور اس کی ترقی میں بہت سی صورتیں اور روایات شامل ہیں ' سب سے بڑھ کر یہ اعلیٰ درجے کے مابعدالطبیعیات بھی ہے' جیسا کہ افلاطون اور لے بنزنے ہمیں بتایا ہے ۔ آج تک ہر فلسفہ ریاضی کے ہمراہ ہی جوان ہوا ہے ۔ اور اسی کا حصہ رہا ہے۔ عدد علتی ضرورت کی علامت ہے۔ خدا کے تصور کی طرح یہ بھی فطرت کے حتمی معانی کے عرفان میں مدد دیتا ہے۔ عداد کا وجود ایک سربستہ راز کہا جاسکتا ہے۔ اور ہر مذہب کی فکر نے اس کا اعتراف کیا ہے۔

جیسا کہ ہر وہ شے جو عالم تکوین میں ہو ' اپنے اندر اصل سمت کی خاصیت رکھتی ہے (ناقابل تغیر۔ رجعت ناپذیر۔) حالت تکوین میں جتنی بھی تبدیلیاں ہوتی ہیں' ان کا باعث وسعت پذیری ہوتا ہے' چونکہ یہ دونوں الفاظ اس مقصد کے لیے تسلی بخش نہیں ہیں ' اس لیئے صرف ایک مصنوعی اختلاف قائم کیا جاتا ہے۔ عالم تکوین کی ہر شے خود بخود وسعت پذیر ہوتی ہے۔ (مکانی اور مادی دونوں لحاظ سے)۔ اس لیے یہ اشیاء ترتیب کے لحاظ کی بجائے عددی بلحاظ ریاضی بیان کی جاتی ہیں ۔ ریاضی کے اعداد اپنے اندر ریاضی کی حد بندی کے حامل ہوتے ہیں ۔ اور اعداد اس صورت الفاظ سے مشابہت رکھتے ہیں جو کہ نسب نما ہونے کے لیے ان پر احاطہ بھی کرتے ہیں ۔ اور اس بنا پر عالمی تاثرات کو دور رکھتے ہیں ۔ یہ درست ہے کہ اس سلسلے میں عمیق ترین گہرائیوں میں جانا اور ان کا بیان کرنا ممکن نہیں' مگر اصل اعداد جن کے ساتھ ماہر ریاضی کام کرتا ہے۔ ان کی صورت ' اصول' علامت ' خاکہ المختصر اعداد کی علامت جسے وہ سوچتا' لکھتا یا بولتا ہے وہ بعینہ درست ہوتی ہے (بالکل اسی طرح جس طرح الفاظ کا استعمال)۔ ان گہرائیوں کا پہلا عدد قابل تصور ' قابل ابلاغ ' جامع ہوتا ہے اور اسے داخلی یا خارجی آنکھ سے دیکھا جاسکتا ہے ۔ جسے حد بندی کی نمائندگی کے طور پر قبول کیا جاسکتا ہے عدد کی اصل اساطیر سے ملتی جلتی ہے ۔ قدیم انسان ان تاثرات کو جنھیں وہ شناخت نہیں کرسکتا' عظمت عطا کردیتا ہے۔ (ہماری اصطلاح میں اجنبی) اور دیوی دیوتا بنالیتا ہے ۔ اس کے بعد وہ انھیں ایسے نام عطا کر دیتا ہے جن کی مدد سے وہ انھیں قبضے میں لے سکے اور ان کی قوت محدود کرسکے۔ اسی طرح اعداد کو بھی وہ اسی طرح نامزد کرکے فطری قوتوں کے اثرات پر قابض ہونے کی کوشش کرتا ہے ۔ اور

یہ عمل اعداد کو نام دے کر انسان دنیا پر قوت و برتری حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے ۔ کم دقیق تجزیئے کے مطابق ریاضی کی عددی زبان اور کسی زبان کی قواعد کی تشکیل میں یکسانیت پائی جاتی ہے ۔ منطق ہمیشہ ریاضی کی ایک نوع ہے اور ریاضی منطق کی۔ لہٰذا ذہانت سے متعلق تمام افعال جو ریاضی سے متعلق ہوں' مثلاً" ناپ تول' شمار' نقاشی '، ترتیب دینا یا تقسیم کرنا انسان ہر وسیع شے کی تحدید کرتا ہے اور یہ عمل الفاظ پر بھی ہوتا ہے یعنی کسی واقعے کو،اس کے ثبوت کے حوالے سے بیان کرنا ۔ یا نتائج نظریات نظام اور اصولوں کی نسبت سے اظہار کرنا ' اور صرف اسی قسم کے افعال کی بنا پر (جو ممکن ہے کہ کم و بیش غیر ارادی ہوں) ایک جاگتا ہوا انسان اعداد کو استعمال کرنے لگتا ہے تاکہ مخصوص اوصاف قصاصد اور مختلف اجتماعی وحدتوں کی نشاندہی ہو سکے۔ المختصر عالمی صورت کی یہ تشکیل جسے وہ مناسب اور مستحکم سمجھتا ہے' اس فطرت کے نام سے موسوم کرتا ہے۔ اور یہ یقین کرلیتا ہے کہ فطرت کو شمار کیا جاسکتا ہے ۔ جبکہ تاریخ ان سب کا مجموعہ ہے جن کا ریاضی سے تعلق ہے۔ لہٰذا قوانین فطرت یقینی طور پر درست ہیں کیونکہ یہ ریاضی سے متعلق ہیں۔ اور گلیلیو کا یہ کہنا بجا ہے "کہ فطرت کو ریاضی کی زبان میں لکھا گیا ہے " اور کانٹ کی بیان کردہ یہ حقیقت کہ طبعی سائنسوں کے حدود کی منتہا اطلاقی ریاضی کے امکانات تک ہے ۔ پھر اعداد ' حد بندی کی علامت کی حیثیت سے ہر حقیقت کا جوہر ہیں جن کا عرفان ممکن ہے۔ جن کی تحدید کی جاسکتی ہے اور ہر حقیقت کے جوہر کے طور پر ابھرتے ہیں۔ اور فوری طور پر اپنا وجود پالیتے ہیں۔ جیسا کہ فیثا غورث اور بعض دیگر فلسفی یہ مشاہدہ کرسکے ہیں اور ایک طاقت ور داخلی وجدان اور مذہبی القاء کی بنا پر اس کا اعلان کرچکے ہیں۔ بایں ہمہ ریاضی کا مطلب ہے کہ اشکال کی صورت میں عملی فکر یا فکر عمل ــــــ اسے عام سائنسی ریاضی کے ساتھ گڈمڈ نہیں کرنا چاہیئے ۔ وہ صرف عددی نظریات ہیں جو اسباق اور ان کی وضاحت کے لیے تیار کیے جاتے ہیں ۔ ریاضی کی وہ فکر اور بصیرت ' ثقافت جس کی امین ہوتی ہے۔ بعض اوقات دوسری صورتوں میں اس کی مکمل نمائندگی نہیں ہوتی۔ تحریری ریاضی میں اس کا فلسفہ منتقل نہیں کیا جاسکتا ۔ اور فلسفے کی کتب میں ریاضی کی بصیرت کا عرفان نہیں ہوتا ۔ عدد ایک ایسے منبع سے برآمد ہوتا ہے ۔

جس میں سے اور بھی بے شمار سوتے باہر نکلتے ہیں ' پس ہر ثقافت کے آغاز میں ہمیں ایک ایک قدیم اسلوب نظر آتا ہے ۔ جسے بعض صورتوں میں ہندسیہ کہا جاتا ہے' قدیم یونانی بھی اس سے واقف تھے ۔ ایک مشترک عامل جو خالصتاً" ریاضیاتی ہے۔ دسویں صدی قبل مسیح میں اسے مصر میں چوتھے خاندان کے عہد کے مندروں کی تعمیر میں استعمال کیا گیا ۔ اسے کلاسیکی اسلوب کا ترجمان قرار دیا جاتا ہے۔ اس طرز تعمیر میں خطوط مستقیم اور قائمہ زاویوں کا وہ نمونہ ملتا ہے' جو بعد میں عیسائی تابوتوں کے نقوش میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ رومی فن تعمیر اور نقوش نگاری میں بھی یہ پایا جاتا ہے۔ یہ کسی کی نقل نہیں بلکہ ارادةً" ہر نقش خواہ وہ انسانی ہو یا حیوانی ' کسی نہ کسی صوفیانہ عدد کا ترجمان ہے اور اس کا براہ راست تعلق موت کے رازوں سے ہے (جس کی علامت مصائب اور دشواریوں میں گھرا ہوا نقش ہے) ۔

رومی گرجے اور ڈورک مندر حجری ریاضی ہیں ۔ کلاسیکی ثقافت میں فیثا غورث بلاشبہ پہلا شخص تھا ۔

جسے یہ تصور معلوم ہوا کہ کائنات کی ہر شے میں اعداد کا سائنسی نظام ہی کار فرما ہے' جو معیار اور عظمت کی علامت ہے۔ اس سے قبل بھی فن تعمیر میں ریاضی کو چابکدستی اور ہنر مندی سے استعمال کیا جارہا تھا ۔ جس کی مثال ڈورک کے ستونوں اور سنگی مجسموں میں پائی جاتی ہے ۔ دنیا کے عظیم فن یکساں ہوتے ہیں ۔ ان کی تعبیر کی صورت عددی تحدید کے تحت تبدیل ہو سکتی ہے۔ (مثلاً" روغنی نقش گری میں فاصلے کا تصور)۔ ریاضی کا ایک اعلیٰ نمونہ ' بغیر کسی سائنسی اصول کے استعمال کے بھی وجود میں آسکتا ہے۔ اور عین ممکن ہے کہ صناع کو ریاضی کے ان اعلیٰ اصولوں کا ادراک بھی نہ ہو جو اس کی صنعت میں پوشیدہ ہوں ۔

اس مضبوط عددی ادراک کی موجودگی میں جو قدیم حکومت کے دور میں عالم وجود میں آئی' اور اہرام مصر تعمیر ہوئے اور عوامی بہبود کے نظم و نسق کے تحت ذخائر آب کی تعمیر (تقویم کا فی الحال ذکر نہیں کرتے) سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اہالیان ایتھنز چوتھی حکومت کے عہد میں ہر طرح سے مصریوں کے ہم پلہ تھے۔ آسٹریلیا کے قدیم باشندے جنہیں ذہنی طور پر انتہائی پس ماندہ اور بالکل ابتدائی انسان سمجھا جاتا ہے' وہ ایک ایسی ریاضیاتی جبلت کے مالک ہیں (یا اس کے مساوی۔ وہ شمار اعداد کی ایک ایسی صلاحیت کے مالک ہیں جس کا الفاظ میں اظہار ممکن نہیں)۔ ان کی خلائے خالص کو پر کرنے کی صلاحیت یونانیوں سے نمایاں طور پر برتر ہے۔ ان کی بوم رینگ صرف ان کے علم ہندسہ کے شعور ہی پر دلالت کرتی ہے (لہٰذا ـــ۔ ہم اس سلسلے میں متعلق فعل کا انتخاب بعد میں کریں گے)۔ جو کچھ بھی وہ پیش کرتے ہیں وہ غیر معمولی پیچیدہ اور قابل قدر ہے ۔ اور رشتہ و تعلق کے بارے میں وہ جس طریق اظہار کا انتخاب کرتے ہیں' اس قدر خوبصورت زبان ترقی یافتہ ثقافتیں بھی پیش کرنے سے قاصر ہیں ۔

ایک بار پھر ایک مشابہت کا ذکر کیا جارہا ہے ' جو اقلیدسی ریاضی اور یونانیوں کے ہاں حول ازاراقہ دور کی عدم موجودگی ہے' ان کے ہاں نہ تو تقریبات اور اجتماعی مسرت کا کوئی احساس ہے اور نہ تنہائی کا کوئی غم ۔ جبکہ اٹھارویں صدی عیسوی کا بے ذوقی پر مبنی فن تعمیر جو کلاسیکی دور سے انتہائی مختلف ہے۔ ہمیں خلائی تجزیئے کی ریاضی مہیا کرتا ہے۔ علاوہ ازیں تجربہ کار اور ہر فن مولا افراد پر مشتمل ایک عدالت اور ایک ایسا ریاستی نظام جو چالاک اور متحرک کارکنوں پر مشتمل ہے ' پیش کرتا ہے ۔

یہ روح ہی کا اسلوب ہے جو اعداد کی دنیا میں ظاہر ہوتا ہے اور دنیائے اعداد میں سائنس کے علاوہ اور بھی بہت کچھ شامل ہے ۔

(۳)

اس بحث سے ایک فیصلہ کن نتیجہ برآمد ہوتا ہے ۔ جواب تک ماہرین ریاضی کی نظروں سے بھی اوجھل رہا ہے ۔

لا ' کا وجود ہے ۔ایسا کوئی عدد نہیں ہوسکتا جس کا وجود نہ ہو۔ متعدد ایسے عالم ہیں جن کا اعداد سے تعلق ہے۔ بالکل ایسے ہی جیسا کہ اس دنیا میں متعدد ثقافتیں موجود ہیں ' اگر ہم ایک ہندوستانی ' ایک عرب اور کلاسیکی مغرب کا ایک باشندہ لیں ' اور ہر ایک کے لیے ایک عدد مخصوص کرلیں' جو ایک خاص نوعیت کا ہو اور ہر ایک سے مطابقت رکھتا ہو ۔ اعداد کی مخصوص نوعیت سے متعلق ----- ہر نوع بنیادی طور پر انوکھی اور فقید المثال ہو۔ جو مخصوص عالمی احساس کا مظہر ہو ' ایک ایسی علامت جس کی خصوصی معقولیت اور جواز ہو ' جو اس قابل بھی ہو کہ اسے سائنسی تعریف کے طور پر بھی استعمال کیا جاسکے ۔ یعنی اسے کسی ایسے اصول کے تحت منتخب کیا جائے کہ وہ متعلقہ روح کی مرکزی خصوصیت کا ترجمان ہو سکے۔ اور متعلقہ فرد کے وجود کی پوری طرح نمائندگی کرے۔ یعنی وہ اس ثقافت کی روح کی نمائندگی کرے جس سے کہ متعلقہ فرد کا تعلق ہے۔ اس کے نتیجے میں یہ ظاہر ہوگا کہ ریاضی کی ایک سے زائد صورتیں ہیں ۔ کیونکہ بلاشک وشبہ اقلیدس کا ہندسہ ' کارتیسی نظام ہندسہ سے بالکل مختلف ہے ' ارشمیدس کا تجزیہ گاس کے تجزیئے سے بالکل مختلف ہے ۔ نہ صرف یہ فرق شکل و صورت 'وجدان اور طریق کار کا ہے' بلکہ ان کی روح میں بھی فرق ہے' بلکہ اعداد کے باطنی لازمی معانی میں بھی فرق ہے جو ان کے طریق کار کے مطابق وجود میں آتے ہیں' بلکہ وضاحت سے بھی حاصل ہوتے ہیں۔ یہ عدد جو اپنے تناظر کے افق کو خود وضاحتی بنادیتا ہے۔ جس کے نتیجے میں فطرت من حیث الکل وسیع وعریض کائنات کو مقررہ حدود کے اندر محیط کرلیتا ہے اور اپنے مخصوص اصول ریاضی کے مطابق بنادیتا ہے' ایسا اصول ریاضی تمام بنی نوع انسان کے لیے یکساں نہیں ہے' بلکہ ہر مخصوص نوع انسان کے لیے علیحدہ علیحدہ ہے ۔

اس اصول کے تحت جو اسلوب ریاضی وجود میں آتا ہے مجموعی طور پر اس ثقافت پر منحصر ہوتا ہے' جس میں اس کی بنیاد ہوتی ہے' اور بنی نوع انسان کے اس گروہ پر جو اس پر غور و خوض کرتا ہے۔ روح اس کے سائنسی امکانات کو ترقی دیتی ہے ۔ اور عملی طور پر اس کا انصرام کرتی ہے۔ اور ان کی سطح کو بلند کرتی ہے۔ مگر اس کے لیے یہ بہت اہم ہے کہ اس میں تغیر پیدا کیا جائے ۔ قدیم زمانے کے زیورات میں اقلیدسی ہندسے کے تصورات پائے جاتے ہیں' مغاربہ حضانیت کا تصور قدیم رومی فن تعمیر میں ملتا ہے۔ گویا یہ اس سے صدیوں پہلے موجود تھا جبکہ علم الاحصاء کا پہلا ماہر ابھی پیدا بھی نہیں ہوا تھا۔ یہ اس کی شخصیت کا داخلی مطالعہ ہے ' جبکہ ایک بچہ عالم طفولیت سے عنفوان شباب میں قدم رکھتا ہے اور اس کے شعور کی بیداری کی عمر اسے اپنی ثقافت کی اجتماعی زندگی میں لاکھڑا کرتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی اس کا عددی احساس بیدار ہوجاتا ہے ۔ جیسا کہ اس کا شعور زباندانی بیدار ہوتا ہے ۔ یہ صرف اس عمل کے بعد ہی شعور کی بیداری کا یہ مقصد پورا ہوتا ہے جبکہ وہ اشیاء جو قابل تحدید اور قابل عرفان و شناخت ہوتی ہیں ' جیسا کہ اعداد اور اسی قسم کی دیگر اشیاء اسی وقت گرفت میں آتی ہیں جبکہ تصورات ' عوامل علت یا ماحول میں مروج نظام دنیا کی ہیئت اور عالمی قوانین۔ (کیونکہ یہ اشیا خود بخود اپنا وجود منوا لیتی ہیں اور تسخیر کردہ اعداد زیر عمل آجاتے ہیں) کیونکہ ان اشیاء کی درست منطقی تعریف نہیں کی جاسکتی ۔ اور اس کے ساتھ ہی اچانک مابعدالطبیعاتی احساسات ' اندیشے ' تمنائیں اور ناپ تول کے گہرے معانی کی خواہش شمار کرنے اور نقش بنانے کی صلاحیت

کی طلب بیدار ہوجاتی ہے۔ کانٹ نے انسانی علم کی صنف بندی ایک قدیم مذہبی مقولے کے مطابق کی ہے (جو لازمی اور عالمی طور پر قابل قبول ہے)۔ اور متاخر مقولے کے مطابق (جو مبنی بر تجربہ اور ہر معاملے میں قابل تغیر ہے) اس نے اول الذکر درجے میں علم ریاضی کو شامل کیا ہے' جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ وہ ایک شدید داخلی احساس کو الفاظ کا جامہ پہنانے میں کامیاب ہوا ہے' مگر اس حقیقت کے باوجود (جس کا جدید ریاضی اور میکانیات میں وافر ثبوت مل چکا ہے) ان دونوں میں بہت واضح فرق نہیں ہے' جیسا کہ ہم انھیں ابتدائی اور متوخر انداز میں غیر مشروط یا مضمر طور پر استعمال کرتے ہیں ۔ اول الذکر اگرچہ ایک القائی تصور فلسفہ ہے۔ مگر اس کے نفاذ میں بہت زیادہ مشکلات حائل ہیں ۔ اس کے ساتھ کانٹ یہ لازمی شرط عاید کرتا ہے کہ جب تک یہ ثابت نہ کرلیا جائے کہ وہ کون سا امر ہے جس کا ثبوت مہیا نہیں کیا جاسکتا ' صورت کا تغیرِ تبدل اور تمام ذہنی فعالیتوں میں اختلاف اور تمام بنی نوع انسان کے لیے شناخت تشکیل میں کوئی فرق نہیں' یہ تمام دعوے اپنی اپنی جگہ پر ایک ہی حیثیت کے حامل ہیں ۔ ایک عنصر جو بے حد اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے عہد میں ذہنی دلکش حسن ظن کے باعث اس کے اپنے رجحان کا ذکر کیے بغیر ------ ہمیشہ نظر انداز کیا جاتا ہے ۔ یہ عنصر مبینہ عالمی قبولیت کا ہے ۔ بلاشک وشبہ کچھ ایسے کردار موجود ہیں' جن کی قبولیت وسیع و عریض علاقوں کے طول وعرض میں پھیلی ہوئی ہے اور جو (بظاہر بہر صورت) صدیوں اور مخصوص ثقافتوں یا کسی اور سہارے کے محتاج نہیں ۔ اور یہ کہنا کہ ان دونوں نظریات کے مابین کوئی حدود واقع ہیں ۔ اگر فی الواقع کوئی ایسی صورت ہے بھی' تو یہ ایک ایسا علمی مسئلہ ہے جس کا حل ہمیشہ ناممکن رہے گا ۔ اور یہ امکانات کے حدود سے ماورئی ہے ۔ ابھی تک کسی نے یہ حوصلہ نہیں کیا کہ وہ یہ تصور کرے کہ وہ دائمی فرضی تشکیل ذہانت ایک فریب نظر ہے۔ اور تاریخ جو آج تک ہمارے مشاہدے میں آئی ہے ۔ اس میں ادراک کے ایک سے زیادہ اسلوب ہیں۔ مگر ہمیں یہ فراموش نہیں کرنا چاہیئے کہ ایسی اشیاء میں اتحاد؛ خیال جو ابھی تک مسئلہ نہیں بنے بالکل اسی طرح عالمی غلطی کا روپ اختیار کرلیں جس طرح کہ بعض معاملات کو عالمی صداقت کا نام دیا جاتا ہے ۔ یہ درست ہے کہ ہمیشہ سے شک کا شائبہ موجود رہا ہے ' اور اس کے ساتھ ابہام بھی ۔ یہاں تک کہ فلسفیوں میں اختلافات کی بنا پر بعض درست قیاسات تشکیل پائے ۔ ہم تاریخ فلسفہ پر ایک سرسری نظر ڈالیں تو ہمیں اس کی تصدیق ہوجائے گی۔ مگر اس سے عملی اکتساب میں مدد ملتی ہے بالخصوص علم ترجیحی میں ۔ عدم اتفاق انسانی علم کی کمزوری کی دلیل نہیں ۔ کیونکہ انسانی ذہن کی عدم تکمیل ہی اس کے کمال کی بنیاد بنتی ہے ۔ ایک لفظ میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ کسی کمی کی وجہ سے نہیں ۔بلکہ یہ انجام اور تاریخی ضروریات کے تحت عمل میں آتا ہے ۔ یہ ایک دریافت ہے۔ گہرے اور سنجیدہ حتمی معاملات پر فیصلے محمولات اور سندات پر نہیں ہوتے ۔ مگر اختلافات کے متعلق ناسیاتی منطق کی تشکیل اور گہرے مطالعے کو بنیاد بنایا جاتا ہے۔ تقابلی صوریات علم ایک ایسی اقلیم ہے جس پر مغربی اذہان کو حملہ کرنے کی ضرورت ہے

(۴)

اگر ریاضی بھی فلکیات یا کان کنی کی قسم کی ایک سائنس ہوتی تو اس کے مقاصد کا تعین ممکن ہوتا۔ انسان کے لیے ایسا عمل ممکن نہیں ہو سکا۔ ہم مغربی باشندوں کو اعداد کے متعلق اپنا تصور پیش کرنا ہوگا اور وہی کردار ادا کرنا چاہیے جو ایتھنز اور بغداد نے ریاضی کے متعلق ادا کیا۔ مگر یہ حقیقت اپنی جگہ پر قائم ہے کہ ہم نام شعبہ ہائے علوم میں بھی اہالیان ایتھنز اور بغداد کا دائرہ کار موجود عہد کے ماہرین سے بالکل مختلف تھا۔ اب صرف ریاضی رہ گئی ہے اور قطعی ریاضیاتی عمل کا وجود نہیں' جسے ہم تاریخ ریاضی کہتے ہیں' اس کے مضمرات میں صرف ایک ہی ناقابل تغیر کے حقائق کے مضمرات کا بیان ہے۔ فی الحقیقت یہ عمل فریب کی سطح کے نیچے ایک بالکل الگ ' آزادانہ صورت حالات کی تشکیل ' ایک مسلسل قلب ماہیت ' بار بار ایک نئی دنیا کی تشکیل اور کینچلی اتار کر جدید پیرہن میں زیب تن ہونے کی کوشش اور مکرو فریب کے محل تعمیر کرنے کی کوشش ہے۔ ایک خالص نامیاتی کہانی جس میں پھول آتے ہیں' فصل پکتی ہے اور ایک خاص وقت میں یہ تباہ ہو جاتی ہے ۔ طالب علم کے لیے ضروری ہے کہ وہ اس عمل سے دھوکا نہ کھائے ۔ کلاسیکی روح لی ریاضی کی کونپلیں عدم سے وجود میں آئیں ۔ مغرب کی روح جو صرف معنوی تاریخی بل بوتے وجود میں آئی' اس کے پاس کلاسیکی سائنس پہلے سے موجود تھی۔ (داخلی طور پر نہیں بلکہ صرف خارج میں' صرف ایک اکتسابی شے کے طور پر) جسے اسے حاصل کرکے اپنے قبضے میں کرنا تھا' بظاہر اس میں تغیر و تبدل اور تکمیل کی ضرورت تھی ۔ مگر فی الحقیقت اقلیدسی اجنبی نظام کو محو کرنا تھا۔ پہلی صورت کا نمائندہ فیثا غورث تھا اور دوسری حالت میں ڈیکارٹ ۔ ان دونوں حالتوں میں عمل تہ میں ہے' جیساکہ پہلے واضح کیا جاچکا ہے ۔

اس طرح ریاضی کی صوری زبان اور متجانس فنون کبریٰ کی زبان کو واضح طور پر اور کسی شبے کے بغیر صاف صاف بیان کردیا گیا ہے ۔ فی الحقیقت فن کار اور مفکر کے مزاج میں بہت زیادہ فرق ہوتا ہے۔ مگر جہاں تک داخلی شعور کے اظہار کے طریق کار کا تعلق ہے' وہ دونوں صورتوں میں یکساں ہی ہے۔ مجسمے کی صورت تراشی کا ادراک ' نقاش اور موسیقار کا فن فی الواقع ریاضی ہی کے مرہون منت ہیں ۔ اسی سے ان کی زندگی کی لامتناہیت کی تنظیم کو جلا ملتی ہے ' جو ہندسی تجزیے کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے ۔ اور سترہویں صدی کا تشکیلی ہندسہ ہم عصر موسیقی کو وہ عظمت ' قوت اور حسن ترتیب عطا کرتا ہے' جو اس عہد میں سرگم کے اظہار کی خصوصیت قرار پایا۔ (اس کو آہنگ و آواز کا ہندسہ کہنا غلط نہ ہوگا ۔ اور وہ ہم عصر نقش گری جو اصول تناظر کے تحت وجود میں لائی گئی ۔ (خلائی دنیا کا وہ نمدہ ہندسہ جسے صرف مغرب ہی جانتا ہے) یہ القائی فن کی وہ صورت ہے' جسے گوئٹے نے کہا تھا " وہ تصور جس کی ہیئت کی وجدان کی دنیا میں فوری شناخت ممکن ہے ۔ جبکہ خالص سائنس کسی مسئلے کا ایسا عرفان نہیں کرتی۔ وہ مشاہدہ کرتی ہے اور قطع برید کردیتی ہے " ریاضی مشاہدے اور قطع برید سے آگے نکل جاتی ہے ۔ اور اپنے عظیم لمحات میں بصیرت کی بنیاد پر وہ سب کچھ حاصل کرلیتی ہے ۔ اور اسے تجریدیت کی ضرورت نہیں پڑتی ۔ ہم پھر گوئٹے ہی کا ایک قول نقل کرتے ہیں "ریاضی اسی وقت مکمل ہوتی ہے جب کہ وہ اپنے اندر صداقت کا حسن پالیتی ہے"۔ اب ہمیں احساس ہونے لگا ہے اعداد کا راز فنی تخلیقات کے راز سے کتنا مشابہ ہے ۔ اور ایک پیدائشی ریاضی دان کس طرح

اپنا مقام ذہنی فرار کے عظیم اساتذہ کے برابر حاصل کرلیتا ہے چھینی اور برش اور ان کے ساتھ فن کا سب مل کر اپنی زندگی حاصل کرتے ہیں۔ ہر تخلیق میں حقیقت کا رنگ بھرنے کے لیے سخت جدوجہد کی ضرورت ہے اور اس کی تنظیم کے لیے اسے علامت کا لباس درکار ہے۔ تاکہ اسے خوبصورت بنا کر مخلص عوام کے روبرو پیش کیا جاسکے ۔ جو اس نظم ونسق کو اپنے اندر محسوس تو کرتا ہے۔ مگر اس پر قابو نہیں پا سکتا۔ عدد کا دائرہ کار' سر شعر کے رنگ اور خط کے دائرہ کار کی طرح عالی شکل و صورت کا عکس ہے' اسی سبب سے لفظ " تخلیق کار " یا عامل کے معانی خالص سائنس کے مقابلے میں ریاضی میں زیادہ اہمیت کے حامل ہیں نیوٹن گاس اور ری مان فطری آرٹسٹ تھے۔ اور ہم جانتے ہیں کہ کس تیز رفتاری سے ان کی تخلیقات کے تصورات ان پر منکشف ہوتے تھے ۔ بزرگ ویر شراس نے کہا کہ ایک ریاضی دان اگر ساتھ ساتھ شاعر نہ ہو تو وہ کبھی بھی پورا ماہر ریاضی دان نہیں بن سکتا ۔

اس کا مطلب ہے کہ ریاضی ایک فن ہے ۔ اس وجہ سے اس کا اپنا اسلوب ہے اور ہر اسلوب کا ایک دورانیہ ۔ ایسا نہیں ہے جیساکہ ایک عام آدمی یا فلسفی۔ (وہ بھی اس معاملے میں ایک عام آدمی ہی ہے) یہ خیال کرتے ہیں کہ اس فن میں حسب خواہش تغیر وتبدل ممکن نہیں ۔ مگر ہر فن میں وقت کے ساتھ ساتھ تبدیلیاں آتی رہتی ہیں ۔ ہر بڑے فن میں ترقی کے مراحل کو (یقیناً" یہ غیر منفعت بخش نہیں ہوگا) ہمعصر ریاضی کے اثرات پر ایک نظر ڈالے بغیر جانچا نہیں جاسکتا۔ موسیقی کے فن میں تغیرات اور لامتناہی تقاضوں کے تجزیے میں گہرے تعلقات پائے جاتے ہیں ۔ جن کی تفصیلات کو مبینہ نفسیات کی بنیادوں پر کبھی بھی زیر غور نہیں لایا گیا۔ سروں کی تخلیق اس سے زیادہ معلومات افزا ہوگی ۔ مگر سروں کی تخلیق کا گہرا مطالعہ اور ان کی روحانی بنیاد کا جائزہ اور ان سے پیدا ہونے والے اثرات سب کا مطالعہ یکساں نتائج کا حامل ہوگا ۔ کیونکہ یہ خواہش ہے جو آواز کی لامتناہی حدود کو پیدا کرتی ہے' جو اس کے تحت تخلیق کیا جاتا ہے ۔ قدیم یونانی بربط اور نرسل کی بانسری (لائرا' گٹار ' اولس اور مجیری) اور عربی رباب اور دوچابی تختے والے گرو۔ (آرگن اور پیانو وغیرہ) اور کمان والے مزامیر اور اتنے قدیم کہ روی دور میں بھی موجود تھے ۔ مزامیر کے ان دونوں خاندانوں کی ترقی روحانی طور پر (اور امکانی طور پر تیکنیکی فن یا سائنس کے لحاظ سے بھی) ان سیلٹ جرمانک نسل کے باشندوں کے ہاتھوں ہوئی جو شمالی جرمنی کے علاقے ویزر اور سائن کے مابین رہائش پذیر تھے ۔ آرگن اور قدیم پیانو جدید دور میں انگلستان میں مروج ہیں ۔ کمانی مزامیر نے اپنی حتمی صورت بالائی اٹلی میں ۱۴۸۰ء اور ۱۵۳۰ء کے مابین حاصل کی ۔ بنیادی طور پر آرگن جرمنی ہی میں تیار کیا گیا ۔ اور موجودہ عظیم ہیئت جو خلا پر حکومت کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے 'جرمنوں کی وجہ سے وجود میں آئی ۔ یہ ایک ایسا باجہ ہے کہ اس کی نظیر موسیقی کی تمام تاریخ میں نہیں ملتی۔ اگر سر اور تال کا تجزیہ نہ کیا جاتا تو باخ کے دور میں آرگن کے آزادانہ استعمال کو کوئی اہمیت نصیب نہ ہوتی ۔ اور اس طرح یہ مغربی اعداد سے اتصال اور کلاسیکی رنگ کی مخالفت ہی کا نتیجہ ہے کہ تانت اور پھونک کے مزامیر وجود میں آئے۔ یہ کسی ایک شخص کا کمال نہیں 'بلکہ اس میں کئی گروہ شامل ہوئے ۔(تاریں ' پھونک سے بجانے والے لکڑی کے تیار کردہ مزامیر' اور دھات سے تیار کردہ باجے ' چار انسانی آوازوں کے اتار چڑھاؤ کو مد نظر رکھتے ہوئے ایجاد کیے

گئے)۔ جدید مزامیر کی تاریخ جس میں تمام نئی دریافتیں اور وہ تغیر و تبدل شامل ہیں' جو قدیم سازوں میں کیے گئے' حقیقت میں دنیائے آہنگ کی بر خود مشتمل تاریخ ہے ۔ یہ ایک ایسا عالم ہے جس کا عظیم تجزیاتی نظام کے تحت اظہار و ابلاغ کیا جاسکتا ہے ۔

(۵)

۵۴۰ ق م کے لگ بھگ جبکہ فیثا غورثی حلقے نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ تمام اشیاء کی روح اعداد میں مخفی ہے ۔ یہ اقدام ریاضی کی ترقی کے سلسلے میں نہ تھا' بلکہ اسی سے ایک جدید ریاضی وجود میں آئی' جس کا اظہار عرصہ دراز سے مابعدالطبیعات کے مسائل میں اور فن و ادب کے میدانوں میں شکل وصورت کے رجحانات کو ظاہر کررہا تھا۔ اب یہ کلاسیکی روح کی گہرائیوں سے بطور ایک نظریہ وجود میں آگیا ۔ ایک عظیم تاریخی لمحے میں ایک عظیم ریاضی کی ولادت ہوئی ۔ بالکل ویسے ہی جیسے مصریوں کی ریاضی تھی۔ اور بابلی ثقافت میں علم فلکیات اور الجبرا وجود میں آیا تھا۔ جو گرہن کے نظام سے بھی مربوط تھا ۔ اور جدید--------- کیونکہ قدیم علم ریاضی کی شمع کب سے بجھ چکی تھی اور مصری ریاضی کبھی تحریر میں نہیں آئی تھی ۔ دوسری صدی قبل مسیح میں کلاسیکی ریاضی بھی غائب ہو گئی (اگرچہ بظاہر یہ آج بھی زندہ ہے' یہ صرف ترسیم اعداد کی وجہ سے ہے جو اس سے منسوب ہے) اور عربوں نے اسے سنبھال لیا ۔ جن کی بدولت ہم سکندری ریاضی سے آشنا ہیں ۔ یہ ایک ضروری مفروضہ ہے کہ مشرق وسطیٰ میں ایک عظیم تحریک چل رہی تھی' جس کا مرکز ثقل فارس ۔ بابل کے مدرسہ ہائے فکر میں تھا۔ (مثلاً" عدیسہ گندیسہ پورہ ' اور کرسی فن) اور انہی کی بدولت علم کی تفصیلات کلاسیکی ممالک تک پہنچیں ۔ اپنے یونانی ناموں کے باوجود سکندریہ کے ماہر ریاضی زینوڈورس جو ایسی اشکال پر کام کرتا تھا' جو مساوی المحیط ہوں۔ سی ری نس نے ایسے اوصاف پر کام کیا۔ جو مکان کے مضاعف مزدوج سے متعلق تھے۔ ہائی پسکلیز جس نے دائرے کی شالدی تقسیم کو متعارف کرایا اور سب سے بڑھ کر ڈائی اوفانٹس بلاشک و شبہ آرمینیا کے رہنے والے تھے' اور ان کا کام ادبی دنیا کا ایک نہایت معمولی حصہ ہے جس کا زیادہ تر حصہ شام میں لکھا گیا ۔ یہ ریاضی عرب مفکرین کے ہاتھوں تکمیل پذیر ہوئی ۔ اور اس کے بعد پھر ایک لمبا عرصہ خالی گذر گیا تاوقتیکہ جدید دور کا علم ریاضی وجود میں آیا۔ جسے مغربی کہتے ہیں (ہمارا اپنا)۔ یہ صرف ہمارا شوق ہے جس کی وجہ سے ہم اسے ریاضی کہتے ہیں' اگرچہ یہ صدیوں کی کاوش کا نتیجہ ہے 'بلکہ دو ہزار سال کی جدوجہد کا نقطہ عروج ہے ۔ اگرچہ فی الحقیقت (سنجیدگی سے) اس کی صدیوں کی تعداد شمار کی جاچکی ہے۔ اور آج کے دور میں ماضی میں گم ہو چکی ہے ۔

کلاسیکی ریاضی میں سب سے زیادہ قیمتی یہ بیان ہے کہ عدد تمام اشیائے مدرکہ بالحواس کی روح ہے ۔ عدد کی تعریف بطور ایک پیمانہ کی جاسکتی ہے کیونکہ اس میں روح کے احساس کی تمام دنیا سمٹ کر آگئی ہے۔ اور جذباتی انداز میں' یہاں ' اور' اب' کے مقامات سے وابستہ ہے۔ پیمانہ سے اس کا مفہوم وہ اشیاء ہیں جو حقیقی اور مادی ہیں۔ ذرا اس کلاسیکی فن پارے پر غور کریں' جس میں عریاں استادہ آزاد انسان کو دکھایا گیا

ہے۔ یہاں پر آپ کو ہر ضروری اور اہم شے حالت تکمیل میں نظر آئے گی ۔ اس کی تمام تناسب خطوط ' سطوحات ' طول وعرض ' اور حسی علائق اعضا اپنی اپنی جگہ پر موزوں نظر آئیں گے۔ فیثا غورسی تصور یکسانیت اعداد ' غالباً" اس نے یہ موسیقی سے حاصل کیا' مگر یہ یاد رہے کہ وہ کثیرالصوتی یاہم آہنگی کی حسن ترتیب سے ناآشنا تھا' اور اس نے جو اپنا ساز بنایا وہ صرف ایک ہی ابھار کو ظاہر کرتا تھا (اکتارہ) وہ موئی اور گداز سروں کا شیدائی غالباً" ایسے مجسموں سے متاثر تھا جن میں گداز جسموں کی نمائش کی گئی تھی ۔ ایک تیار شدہ مجسمہ صرف اسی صورت میں باعث کشش ہوتا ہے جبکہ وہ غور کردہ حدود اور پیمائش کے مطابق ہو ۔ یہ سنگ پارہ کیا تھا اور بت گر کی چھینی نے اسے کیا بنا دیا ۔ اس حقیقت کے علاوہ یہ ایک ہیولائی کیفیت ہے۔ایک شے جسے ابھی حقیقت صورت عطا نہیں ہوئی۔ بلکہ اس کا وجود عدم کے برابر ہے ۔ ایسا ہی احساس ایک باوقار اسٹیج پروڈیوسر کی طرف منتقل ہو جاتا مگر فی الحقیقت ہیولے کی حالت سے قدرے مختلف ایک کائنات جو کلاسیکی روح کی صورت میں ایک مصفی حالت جس کا تعلق خارجی دنیا سے ہے ایک یک جہتی تنظیم جس میں بعض مختلف علیحدہ علیحدہ اشیاء بھی موجود ہیں' جن کا جامع اور مکمل تعین کیا جاسکتا ہے اور وہ اپنی شخصیت کا مظہر بھی ہیں۔ ایسی اشیا کے مجموعے سے بلا کم بیشی یہ دنیا وجود میں آتی ہے اور ان میں سے ہر ایک کے مابین باوجود اتحاد کا فاصلہ قائم رہتا ہے۔ جو ہمارے لیے فضائے بسیط کی دلکش علامات کی بدولت پر ہو جاتا ہے' مگر اشیاء کے لیے ان کا وجود ہوتا ہی نہیں (عدم)۔

کلاسیکی انسان کے لیے وسعت سے مراد جسم تھا ۔ مگر ہمارے لیے خلا ہے۔ اور ہمارے لئے خلا کا کار منصبی وہ ہے جس طرح کہ اشیاء نظر آتی ہیں۔ اور اسی نظریئے کے تحت اگر ہم ماضی میں دیکھیں تو ممکن ہے کہ ہم کلاسیکی مابعد الطبیعاتی کو مزید گہرائی سے دیکھ سکیں ۔ انا کسی مانڈر نے جو اصطلاح استعمال کی ہے' اس کا مغربی زبانوں میں ترجمہ ممکن نہیں ۔ یہ ایسا لفظ ہے جس کا کوئی عدد نہیں اور فیثاغورث کے مطالب الفاظ کے مطابق اس لفظ کی کوئی قابل پیمائش اطراف نہیں اور نہ ہی قابل تعین حدود ہیں ۔ اس لیے اس کا کوئی وجود نہیں۔ لہٰذا یہ ناقابل پیمائش بھی ہے۔ اور اس کی کوئی شکل وصورت نہیں ہے۔ اس کا ابھی تک کوئی مجسمہ نہیں بنایا گیا ۔ لہٰذا مطلوبہ پتھر اپنی اصل ہیئت میں قائم ہے۔ بصارت کی مدد سے وہ غیر محدود اور غیر متشکل ہے ۔ وہ صرف اسی وقت وجود پاتا ہے (یعنی کائنات) جب اس کی حواس کی مدد سے قطع و برید کر لی جائے۔ یہ قدامت کی اصل بنیاد ہے 'یعنی قدیم زمانے کا کوئی مندر ہے' جو کلاسیکی ادراک کا منبع ہے ۔ اس لحاظ سے اس کی تجسیم جسے کانٹ ' مکان ' کے روپ میں دیکھتا ہے ۔چنانچہ کانٹ نے کہا کہ " مکان " کے حوالے سے تمام اشیائے عالم کے متعلق سوچ بچار کی جاسکتی ہے ۔

اب ہم یہ سمجھ سکتے ہیں کہ وہ کیا امر ہے جس کی وجہ سے ایک ریاضی دان کے تصورات دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں ۔ بالخصوص کلاسیکی تصورات بمقابلہ مغربی تصورات ' بالغ نظر کلاسیکی عالم نے تمام دنیا کے احساس کی اس طرح رہنمائی کی کہ وہ صرف ریاضی کی مدد سے ہی دنیا کی عظیم حدود اور تجسیم کی ہیئت کا مطالعہ کریں ۔ جب وہ اس احساس سے باہر نکلا تو فیثا غورث نے ایک فیصلہ کن نظریہ پیش کیا۔ اس کے

نزدیک عدد ایک بصری علامت تھا' جو بالعموم کسی ہیئت کی پیمائش تو نہیں کرتا۔ اس کی حیثیت محض تجریدی واسطے کی ہے' مگر وہ حکومت وجود کی سرحدی چوکی ہے۔ یا یوں کہیں کہ وہ وجود کا وہ حصہ ہے جس کا حواس علیحدہ علیحدہ کرکے تجزیہ کرسکتے ہیں۔ تمام کلاسیکی دنیا بلا استثناء اعداد کو پیمائش کی اکائیاں تسلیم کیا جاتا ہے۔ بطور قدر' طول یا سطح۔ اور اس غرض کے لیے کوئی دوسرا ذریعہ میسر بھی نہیں۔ بلکہ تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ لہٰذا تمام کلاسیکی ریاضی تشاکل اور تناسب کے زیر پائے ہے۔ (جسے ہندسہ مجسمات) کہا جاتا ہے۔ اقلیدس جس نے اپنا نظام تیسری صدی میں ختم کردیا۔ یہ کہا کہ مثلث کسی محدود سطح کی پیمائش کے لیے ناگزیر ہے۔ اس سے قبل ایسا کوئی نظام رائج نہ تھا۔ جس میں تین ایک دوسرے کو قطع کرتے ہوئے خطوط 'یا تین نقاط کے مجموعے کو سہ سمتی صورت کے طور پر استعمال کیا گیا ہو۔ وہ خط کو "طول بلا عرض" متعین کرتا ہے' ہمیں یہ تعریف ہضم کرنا مشکل ہے' مگر کلاسیکی دور میں ایک شاندار کارنامہ تھا۔

مغربی عدد کا تصور بھی وہ نہیں جو کانٹ بلکہ ہیلم ہولٹز نے سوچا کہ کوئی ایسی شے جو بطور قدامت 'زمان' سے باہر نکل رہی ہو۔ مگر وہ ایک ایسی شے ہے جو مخصوص طور پر مکانی ہے۔ اور یوں وہ ایک نظام یا ترتیب ہے۔ (یا تو مینفیت) جو یکساں اشیاء کو منظم کرتی ہے۔ حقیقی زمان کا (جیسا کہ ہم واضح طور پر عاقبۃ الامر دیکھیں گے) ریاضی کی اشیاء سے قطعاً" کوئی رشتہ نہیں۔ اعداد بلا شرکت غیرے صرف وسعت کی ملکیت ہیں۔ مگر حقیقی طور پر اسی قدر امکانات بھی موجود ہیں جس قدر کہ ثقافتیں۔ لہٰذا یہ ضروری بھی ہے کہ کسی ثقافت کی توسیعات کو منظم کرکے بیان کیا جائے۔ کلاسیکی عدد ایک فکری طریق کار ہے جو مکانی وسعتوں سے مربوط نہیں۔ مگر صرف ان اشیاء سے جو قوت بصارت کی مدد سے قابل تحدید ہوں اور مادی وحدتوں میں شمار ہوتی ہوں۔ فطری طور پر اور لازماً" اس کا یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ کلاسیکی ماہر ریاضی صرف فطری (اثباتی اور مکمل) اعداد سے شناسا تھا' جو اس کے برعکس ہمارے مغربی نظام اعداد اور ریاضی میں ایک تنبیہی حصے کا مالک ہے جن کو پیچیدہ بلکہ پیچیدہ تر غیر ارشمیدی اور دیگر اعداد کہا جاسکتا ہے۔ اس کی وجہ سے غیر منطقی عدد کا تصور پیدا ہوا۔ جس میں ہماری ترسیم میں ایک لا منتہی اعشاری عدد کو استعمال کیا جاتا ہے۔ یونانی روح اور مزاج کے مطابق یہ تصور ناقابل حصول تھا۔ اقلیدس نے کہا ------ اور یقیناً" وہ اپنے تصور کو خوب واضح کرگیا ------ کہ غیر متناسب خطوط وہ ہوتے ہیں جو باہم غیر متعلق ہوں' یعنی متباین اعداد کی خاصیت رکھتے ہوں ---- یہ فی الواقع یہ تصور غیر منطقی خطوط سے متعلق ہے۔ اگر اسے حاصل کرلیا جائے تو یہ عدد کے تصور کو جسم و ضخامت سے علیحدہ کردیتا ہے۔ کیونکہ ایسے عدد کا حجم (مثال کے طور پر) کبھی بھی متعین نہیں کیا جاسکتا۔ یا اسے کسی خط مستقیم کی صورت میں واضح نہیں کیا جاسکتا۔ مزید برآں اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ باہمی تعلق پر غور کرتے ہوئے ' مثلاً" وتر یا مربعے کا ایک پہلو ایک یونانی کو کسی اور عدد کی سمت لے جائے گا۔ جو بنیادی طور پر کلاسیکی روح کے لیے اجنبی تھا اور اس کی وجہ سے وہ اس کے وجود کو راز میں رکھتے' اس سے خوف کھاتے اور اس کو ظاہر کرنا خطرناک سمجھتے۔ اس سلسلے میں یونان میں ایک اہم اساطیری روایت ہے کہ غیر منطقی' جہاز کے ڈوبنے سے غرق ہوگا۔ اس لیے وہ شے جو قابل گفتار نہ ہو اور بغیر کسی شکل و صورت کے ہو' اسے ہمیشہ کے لئے پوشیدہ رکھا جائے ۔

وہ خوف جو اس اساطیری روایت میں پایا جاتا ہے بجنسہ اس نظریئے کا نتیجہ ہے جس کے تحت ترقی یافتہ یونانی اپنے چھوٹے چھوٹے شہروں کی دیہات کی طرف توسیع سے گریزاں تھے۔ تاکہ دیہاتی آبادی سیاسی طور پر منظم نہ ہوسکے۔ وہ اپنی گلیوں کا نقشہ اس طرح بناتے کہ میدانوں کا وسیع منظر کے خوف کی وجہ سے انھیں پیچیدہ موڑ دے دیتے۔ وہ بابل کے علم فلکیات سے بار بار منہ موڑ لیتے۔ اور لامحدود ستاروں کی دنیا سے دوچار ہونے سے گھبراتے۔ اور بحیرہ روم کے بحری راستوں پر سفر کرنے سے گریز کرتے۔ جو ان سے صدیوں پہلے مصری اور فونیشی پامال کرچکے تھے۔ یہ ایک شدید مابعد الطبیعاتی خوف تھا جو ان کے حواس پر چھایا ہوا تھا' جس کے تحت کلاسیکی دور میں یونانی مبتلا تھے' وہ سمجھتے تھے کہ ان کی کسی ایسی جرات کی وجہ سے کائنات ہی تباہ ہو جائے گی۔ (جو حقیقت میں فنی کمال کی بنا پر تخلیق ہو کر قائم تھی) اور دوبارہ قدامت کی گہرائیوں میں غرق ہوجائے گی۔ اس خوف کو سمجھنے کے لیے کلاسیکی عدد کو سمجھنے کی ضرورت ہے ------ یعنی وہ عدد ان کی نظر میں قابل پیمائش نہ تھا' اس لیے وہ اپنی اس مجبوری کو اعلیٰ اخلاقی قدر میں تبدیل نہ کرسکے۔ گوئٹے نے فطرت کا ایک طالب علم ہونے کی وجہ سے اسے محسوس کیا۔ اسی لیے وہ بھی اپنے کلام میں ریاضی کے خوفناک پہلو سے متاثر نظر آتا ہے۔ جس کے متعلق اب ہم سمجھتے ہیں کہ ایک اضطراری جذبہ تھا جو غیر کلاسیکی ریاضی کے خلاف عصبیت کا نتیجہ تھا' یعنی اخصائے صغاری کے اثرات جو اس کے عہد کے فلسفہ فطرت کی بنیاد تھا۔

کلاسیکی عہد کے انسانوں پر مذہبی احساس ' طبعی حال میں روز افزوں شدت اختیار کرتا گیا۔ مقامی مذہبی رسوم جو اقلیدسی فکر کے دیوی دیوتاؤں کی صورت میں تھیں۔ تجرید اور ایسے عقاید جو فکر کی فضا میں بدوں مقام متعین تیرتے رہے' ہمیشہ اجنبی ہی رہے' اس قسم کے عقائد رومن کیتھولک فرقے کے اعتقادات کے ساتھ اس قدر یکتا ہیں' جیسا کہ بت ارگن باجے کے ساتھ جو گرجاگھروں میں رکھا رہتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اقلیدس کی ریاضی میں عقاید کے متعلق بھی مواد موجود تھا۔ مثال کے طور پر اس امر پر غور کریں کہ فیثا غورث کے خفیہ عقاید اور کثیرالاضلاع کے باقاعدہ اشکال ہندسی اپنی سری اہمیت (جو افلاطون کے حلقے سے متعلق ہے) کے ساتھ ساتھ اس نظریئے کی بھی تائید کرتے ہیں۔ ڈیکارٹ کے تجزیہ لا انتہا اور ہمعصر عقاید کے ان نظریات میں بڑی مشابہت موجود ہے' جسے غفرلیکی دینیات کہا جاتا ہے جو تحریک اصلاح کلیسا اور مخالفین اصلاح کے مابین صلاح مشورے کے فیصلوں پر مبنی وجود میں آئی اور جو ازالہ حسیت ربانی کے عقیدہ توحید پر اعتقاد کی داعی ہے۔ ڈیکارٹ اور پاسکل ماہرین ریاضی تھے اور جیسنسٹ اور جیسوئٹ ماہرین ریاضی ہونے کے علاوہ تحریک تقویٰ کے بھی حامی تھے۔ والٹائز لیگرینج' اور ڈی آلم برٹ' ان کے ہمعصر تھے۔ کلاسیکی روح غیر منطقی احساس کو بطور اصول قبول کرتی تھی۔ جس کے نتیجے میں مجسمہ وش تصورات کے تحت اعداد کا تمام نظام زمین بوس ہوگیا۔ اور ایک مکمل اور برخود گنتی پھیلا ہوا نظام جس کے یہ لوگ حامی تھے اور اسے القائے ربانی کے مقابلے میں بدی سے تعبیر کرتے تھے۔ غالب آگیا۔ افلاطون کی تصنیف ٹائمیئس میں یہ احساس یقین کا درجہ رکھتا ہے۔ کیونکہ اعداد کی قلب ماہیت کے نتیجے میں منتشر اعداد کے سلسلے کو ایک

گروہ کی طرف سے غلط کہا گیا اور اس کی بنیاد صرف کلاسیکی اعداد کا نظریہ تھا' بلکہ کلاسیکی دنیا کا تصور ہی سرے سے غلط قرار دے دیا گیا' پس یہ امر قابل فہم ہے کہ منفی اعداد بھی جو ہمارے لیے کوئی تصوراتی تشکیلات پیدا نہیں کرتے 'کلاسیکی ریاضی میں انہیں ناممکن تصور کیا گیا تھا' صفر کا تو ذکر ہی چھوڑیئے' جو بطور ایک عدد عجیب وغریب عمدہ اور خالص تجرید کی تخلیق کا باعث ہوا۔ جسے ہندی روح نے ایک شاندار مقاد یری شار کی بنیاد تصور کیا اور ایسی کلیدحیات تسلیم کیا جس میں کمی بیشی ممکن نہیں' منفی اقدار کی کوئی حیثیت نہیں ہوتی ۔ ایسے اقدار کا سلسلہ جن کا خاتمہ ـــ 'پر ہوتا ہو' اور ترسیمی تعبیر کی صورت میں منفی اعداد (NEGATIVE INTEGARS) ہی ـــ سے اقدار کو واضح کیا جاتا ہے۔ صفر سے آگے ہمیں اچانک مثبت علامات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ مگر ان کی بنیاد بھی منفی اعداد ہی پر ہوتی ہے۔ اگرچہ ان کا کوئی وجود نہیں ہوتا' تاہم کچھ نہ کچھ مطلب ضرور ہوتا ہے ۔ مگر یہ وہ مقصد پورا نہیں کرتے' جس کے لیے کہ کلاسیکی عددی فکر انھیں استعمال کرتا تھا ۔

کلاسیکی عہد کا ہر مصنوع بیداری شعور کے دوران کسی حقیقی وجود کی ہیئت اختیار کرلیتا ہے۔ اس کی وضاحت مجسمہ سازی سے کی جاتی ہے۔ جس عدد کی توضیح کے لیے کوئی مجسمہ تیار نہ کیا جاسکے ۔ اسے عددہی تسلیم نہیں کیا جاتا۔آرچی ٹاس اور یو ڈوک سس اس مطلب کے بیان میں سطح کی اصطلاح سے کام لیتے ہیں ۔ دوسری یا تیسری حیثیت کے تعین کے لیے بھی وہ حجم ہی کی اصطلاحات کا استعمال کرتے ہیں ۔ جبکہ ہم اس کی وضاحت دو یا تین کی قوت سے کرتے ہیں۔ اس سے بآسانی یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ کلاسیکی یونان میں اعلیٰ کسر صحیح کا تصور ہی مفقود تھا ۔ چوتھی قوت کے لیے وہ فوری طورپر صنعت کے واسطے سے تصدیق کردیں گے' کیونکہ ان کے ذہن کی بنیاد ہی صورت پذیری پر ہے۔ اس لیے ان کے ہاں چہار ابعادی ' چہار اطرافی یا چہار موادی کا ذکر عام ہے ۔ جوایک بے معنی تصور ہے اس مطلب کے اظہار کے لیے ہم (۴/۲) کا مربع بالیقین استعمال کرتے ہیں ۔ بلکہ عدد قوت نما کسری بھی مغربی ریاضی میں چودھویں صدی سے مستعمل ہے مثلاً" (۵۱۱) کا کسری قوت نما اعداد کی قدر و قیمت کی یہ صورت بھی کلاسیکی عہد میں واضح نہیں تھی اور ان کے لیے اجنبی تھی' اقلیدس اجزائے ضربی کو ضمنی حاصل کہتا ہے اور کسر کو (رسمی متحدہ اکائی) مکمل اعداد کی حیثیت دیتا تھا اور ان کا باہمی رابطہ واضح کرنے کے لیے بین السطور مطالب کا سہارا لیتا ۔ یہ واضح ہے کہ اس طریق کار کی بناپر بطور عدد صفر کا کوئی تصور نہیں ابھرتا ۔ ایک نقشہ نویس کے نقطہ نظر کے مطابق تو یہ نظریہ ہی بے معنی ہے۔ ہماری ذہنی تربیت مختلف انداز میں ہوئی ہے اور ہم اپنی عادات کے تحت ایسے دلائل نہیں دے سکتے ۔ لہٰذا ہمیں ان کے علم ریاضی کو ابتدائی کوشش ہی سمجھنا چاہیئے ۔ جسے کلاسیکی ماہر ریاضی نے اپنی ضروریات کے مطابق ترتیب دیا ۔ اس لحاظ سے کلاسیکی ریاضی فی نفسہ ایک مکمل صورت کی نمائندہ تھی۔ ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ ریاضی موجودہ دور کے تقاضوں کے مطابق نہ تھی بابلی اور ہندوستانی ماہرین ریاضی 'کلاسیکی ماہرین سے بہت پہلے نظام اعداد کو مکمل کرچکے تھے۔ جبکہ کلاسیکی ریاضی اس وقت تک نامعقولیت کے زمرے میں شمار ہوتی تھی' اور یہ جہالت یا ناواقفیت کی بناپر نہ تھا' کیونکہ اکثر یونانی مفکرین بابلی اور ہندی علما سے ملتے رہتے تھے' مگر اس امر کا تکرار کرتے رہتے تھے کہ ریاضی ایک فریب نظر ہے۔ بالعموم ریاضیاتی یا سائنسی فکر

نہ صرف درست ہوتی ہے بلکہ ضروری بھی ہے۔ کیونکہ اسی کی بنیاد پر ہی مکمل احساسات زندگی کا اظہار کیا جاسکتا ہے ۔ اس کے بغیر زندگی ناممکن' بے مقصد اور غیر معقول رہ جاتی ہے۔ یا یہ کہ جیسا کہ ہم اپنے تاریخی شعور کی بنا پر خود پسندی اور غرور سے کہتے ہیں کہ یہ لوگ دقیانوسی تھے ۔ جدید ریاضی اگرچہ درست ہے' مگر صرف مغربی اذہان کے لیے مگر بلاشک و شبہ ذہانت پر مبنی کارنامہ ہے' مگر افلاطون کے لیے اسی کا تجربہ تکلیف دہ ہوتا اور وہ اسے نامعقولیت پر مبنی قرار دیتا اور یہ کہتا کہ سب کچھ راہ صداقت سے ہٹا کر گمراہی کی طرف لے جانے کے لیے ہے۔ جو نقطہ نظر ہمارا کلاسیکی ریاضی کے متعلق ہے' اسی طرح کلاسیکی ریاضی دان ہمیں نامعقول اور گمراہ کہہ سکتا ہے۔ واضح طورپر ہمارے پاس دوسری ثقافتوں کے لیے وہ کثرت تصورات نہیں جو ان کے ہم آہنگ ہو' اور نہ ہی ہم ان کے فکر اور تصورات کو ذہن نشین کرسکے ہیں ۔ جس کی بناپر ہم دوسری ثقافتوں کو گمراہی' غیر ضروری اور غیر معقول قرار دیتے ہیں ۔

(۶)

یونانی ریاضی قابل ادراک اقدار کی سائنس ہونے کی حیثیت سے' جان بوجھ کر اپنے آپ کو قابل فہم حال تک ہی محدود رکھتی ہے۔ اور اپنے تحقیقی عمل کو قرب وجوار کے معمولی مسائل سے آگے نہیں بڑھنے دیتی ۔ اس معاملے میں کلاسیکی رجحان اتنا بے لچک ہے کہ اس معصوم عن الخطا استقامت کی بنا پر ' مغربی ریاضی کی حیثیت عملی طورپر غیر منطقی معلوم ہوتی ہے ۔ اگرچہ اس حقیقت کا عرفان غیر اقلیدسی ہندسہ کی دریافت کے بعد ہی ہوا ۔ اعداد مکمل طورپر غیر محسوس کردہ تفہیم کے تمثال ہیں ۔ جن سے خالص فکر کی معرفت حاصل ہوتی ہے' اور اپنی ذات میں تجریدی اقدار کے حامل ہوتے ہیں۔ شعوری تجربے پر ان کا اطلاق فی نفسہ ایک مسئلہ ہے۔ ایسا مسئلہ جو ہمیشہ بار بار سامنے آتا ہے۔ مگر اس کا حل کبھی تلاش نہیں کیا گیا۔ ریاضی کے نظام اور مشاہداتی تجربے کا تطابق زمانہ حال میں ہر کوئی جانتا ہے۔ اگرچہ عام آدمی جیسا کہ شوپنہار کے ہاں پایا جاتا ہے۔ یہ سمجھتا ہے کہ ریاضی حواس کی براہ راست شہادت پر مبنی ہے۔ اقلیدسی ہندسہ ضرورت سے زائد یکسانیت کا پیروکار ہے ۔گرچہ عام ہندسہ میں بھی ہر دور میں کم وبیش مظاہری دنیا سے مفاہمت رہی ہے۔ اگرچہ اس کی وسعت کچھ زیادہ نہیں رہی۔ فی الحقیقت اس کے حدود تختہ مصوری سے زیادہ نہیں ہوئے۔ ان حدود میں توسیع کریں تو کیا نتیجہ نکلے گا؟ مثال کے طور پر اقلیدسی متوازیات! یہ افقی خط پر باہم مل جاتے ہیں۔ ایک معمولی سی حقیقت جس کی بناء پر ہمارا تمام فنی تناظر زمین بوس ہو جاتا ہے' یہ ناقابل معافی ہے کہ کانٹ جو ایک مغربی مفکر تھا۔وہ فاصلاتی ریاضی سے بچتا۔ اور صوری مثالوں کے لیے التجا کرتا کہ مغربی تقلیلی طریقہ ہائے کار کو بر بنائے ترحم مستثنیٰ قرار دیا جائے۔ مگر اقلیدس نے کلاسیکی دور کے مفکر کی حیثیت سے اپنی روح سے مسلسل اخلاص کا اظہار کیا ۔ اجبکہ اس نے اپنے مسلمات کو ثابت کرنے کی کوئی کوشش نہ کی' جو تناظری صداقت سے متعلق تھے۔ مثلاً" ایک تکون جو ایک راصد نجوم اور دو لامتناہی ثابت ستارگان کے باعث وجود میں آتی ہے کیونکہ نہ تو ایسی تکون بنائی جا سکتی ہے' اور نہ وجدانی طور پر حیطہ ادراک میں لائی جا سکتی ہے۔ اور اس کا احساس غیر منطقی دلائل پر قائم تھا' اور اس کی بنیاد اس امر پر تھی

کہ وہ لاشے کو صفر قرار دینے پر مائل نہ تھا(صفر ایک عدد ہے) اور کائناتی تعلقات کے فکر میں بھی اس نے لامتنہی سے آنکھیں بند کر لیں اور اوصاف کی علامت کی طرف متوجہ رہا۔

ساموس کے اسٹرارکس نے جو ۲۸۸۔۲۷۷ ق م کے دوران سکندریہ کے ایک حلقہ ماہرین فلکیات کا رکن تھا۔ جس کے شالدیہ اور فرانس کے مدرسہ ہائے فکر سے تعلقات تھے۔ اس نے شمس مرکزی نظام عالمی کے عناصر کا نظریہ پیش کیا۔ جسے بعد میں کوپر نیکس نے دوبارہ مرتب کیا۔ اس کی وجہ سے مغربی مابعد الطبیعاتی نظام جڑوں تک ہل گیا۔ جیارڈانو برونو کو دیکھیں۔ کہ خطرہ عظیم کی تکمیل کرنے' نیز یہ ثابت کرنے کے لیے فاؤستی۔ روی دنیا' جو عیسائیت قبول کر کے پہلے ہی استقفی نظام کی قائل ہو چکی تھی' مگر ارسٹارکس کی دنیا نے اس کا کام وصول کیا۔ اور اس کی طرف کوئی توجہ نہ دی۔ اور ایک مختصر عرصے کے بعد اسے فراموش کر دیا۔ ہم قیاس کر سکتے ہیں کہ یہ سب کچھ ایک منصوبے کے تحت عمل میں آیا۔ اس کے معدودے چند مقلد تمام وسطی ایشیا سے تعلق رکھتے تھے۔

اس کا سب سے بڑا مددگار سیلوکس تھا(جو ۱۵۰ء کے لگ بھگ دریائے فرات کے کنارے فارسی سیلوشیا میں رہائش پذیر تھا)۔ فی الحقیقت ارسٹارچی نظام میں کلاسیکی ثقافت کے لیے کوئی روحانی کشش نہ تھی۔ اور ممکن ہے کہ وہ اس کے لیے خطرناک بھی ہو۔ مگر پھر بھی اسے کوپرنیکی نظام سے علیحدہ سمجھنا چاہیے۔ (یہ ایک نقطہ ہے جسے ہمیشہ نظر انداز کر دیا جاتا ہے) اور اسی وجہ سے کلاسیکی نظام کے لیے قابل قبول بنا دیا۔ اور وہ یہ مفروضہ تھا کہ کائنات کو مادی لحاظ سے منتہی(محدود) سمجھنا چاہیے اور یہ بصری طور پر مجوف کرہ نظر آتا ہے' جس کے مرکز میں نظام سیارگان قائم ہے۔ جو کوپرنیکی خطوط پر متحرک ہے۔ کلاسیکی فلکیات میں زمین اور اجرام فلکی متواتر دو مختلف نوعیتوں میں پیش کی جاتی ہیں' اور ان کی حرکات کی مختلف انداز میں تعبیر کی جاتی ہے۔ اور پھر ایک بالکل ہی مخالف تصور کہ زمین بھی دوسرے ستاروں کی طرح ایک ستارہ ہے' یا تو بطلیموس کی تقلید میں ہے' یا کوپرنیکی نظام کے مطابق۔ اور فی الواقع یہ تصور نکولاؤس کو سانوس اور لیونارڈ ڈاونسی سے پیش کیا تھا۔ لیکن کلاسیکی کرے کی ایجاد نے لامتناہیت کا اصول جو ممکن ہے کہ کلاسیکی جذباتی عقائد کے لیے خطرناک ہوتا۔ تحدیدیت کے تصور سے کسی قدر قابل برداشت ہو گیا۔ یہ فرض کیا جا سکتا ہے کہ لامتناہیت کا اصول' بلاشبہ ارسٹارکس کی اختراع تھا۔ حالانکہ اس کے عہد سے بہت پہلے بابلیوں نے اسے پیش کر دیا تھا۔ مگر ایسی فکر نے بہت زیادہ شہرت حاصل نہ کی۔ اس کے برعکس ریت کے ذرات کے شمار کے متعلق ارشمیدس کا نظریہ بہت ارفع سمجھا گیا(ارشمیدس کے نزدیک کائنات کی وسعت کیا تھی؟) جس کی رو سے کائنات کے بھرنے کے لئے ریت کے بے شمار ذرات درکار تھے مگر یہ عدد لامتناہی نہ تھا۔ اس بیان کا متعدد دفعہ حوالہ دیا گیا ہے' کیونکہ یہ نظریہ احصائے تکملی کا نقش اول تھا۔ جو ہر اس شے کا(مضمرانہ طور پر) انکار کرنے کے مساوی ہے۔ جسے ہم عالمی تجزیئے کی رو سے وجود تسلیم کرتے ہیں۔ جبکہ ہمارے علم طبیعات میں دا نما" انتہی ہوئی نظریاتی کیفیت مادہ(جسے براہ راست مشاہدہ کیا جا سکے) ایتھر' جس کے ذرات یکے بعد دیگرے خود بخود ٹوٹتے رہتے ہیں۔ جب ہم یہ تسلیم کرنے سے انکار کرتے ہیں۔ کہ ہر مادی شے کے لیے ایک حد

برداشت مقدر ہے۔ یوڈوکسس' اپالونی اس' اور ارشمیدس' جو یقینا" کلاسیکی عہد کے بہت محنتی اور دلیر ماہرین ریاضی تھے۔ انہوں نے قطب نما کے متعلق جو کام کیا' اسے تکمل کہا جا سکتا ہے۔ اسے اشیائے وجود کا بصری تجزیہ کہا جا سکتا ہے' جو کلاسیکی مجسمہ سازی کے لیے تجربے اور تجزیئے کا مرہون منت ہے۔ انہوں نے گہری سوچ وبچار (اور ہمارے لیے جسے سمجھنا تقریبا" ناممکن ہے) کے بعد طریق کار کا انتخاب کیا۔ جسے تکمیلی طریق کہا جاتا ہے۔ مگر ان کے طریق میں لیبنز کے معین تکملہ طریق کار کے ساتھ بھی مصنوعی مشابہت ہے۔ انہوں نے ہندسی حیزات اور محددات استعمال کیے مگر ان کی طوالت ہمیشہ متعین ہوتی ہے اور یہ پیائش کی اکائیاں سمجھی جاتی ہیں۔ مگر وضع قطع شکل وصورت میں یکسانیت کبھی نہیں ہوتی۔ اور سب سے بڑھ کر ڈیسکارٹیز کے مطابق غیر متعین مکانی اضافت' اقدار نقاط جو ان کی مکانی حیثیت کی بناء پر مقرر کی جاتی ہیں۔ اس طریق کار کے مطابق ارشمیدس کے طریق تختگی کی بھی صنف بندی کر لی جائے' جو ہمیں حال ہی میں اس کے مکتوب کے حوالے سے دستیاب ہوا ہے' جو اس نے آرالس اتیسس کو لکھا تھا۔ اس کا موضوع قطع مکانی(شلجمی) حصے کی تربیع بذریعہ نقوش مستطیل تھا(بجائے اس کے کہ بطور مماثل کثیر الزاویہ اشکال کا استعمال کیا جائے) مگر اس طریق کار میں نزاکت اور انتہائی پیچیدگیوں کے باعث ان کو افلاطونی ہندسی تصورات سے نکال دیا گیا۔ جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ دور ازکار تجزیات کے باوجود اس میں اور پاسکل کے نقطہ ہائے نظر میں کتنا بعد تھا۔ ری مان کے نظریات اعداد صحیح کے قطع نظران تصورات میں کس قدر تضادات تھے اور ان کا مقابلہ موجودہ نظریات تربیع سے قطعا" ممکن نہیں۔ بلکہ دور حاضر میں یہ نام قائم رہ جانا بھی ایک حیرت ناک بدقسمتی کو یاد رکھنے کے برابر ہے۔ سطح کا تصور ایک محدود فعالیت کے حوالے سے دیا گیا ہے اور اس کا خاکہ اب صفحہ ہستی سے غائب ہو چکا ہے۔ صرف یہی ایک صورت ہے کہ دو ماہرین ریاضی کے اذہان ایک دوسرے کے قریب تر معلوم ہوتے ہیں۔ اور اس اتحاد ذہنی کے باوجود یہ ثابت ہوتا ہے کہ دونوں ارواح میں فاصلے کو جو دونوں کے اظہار میں پایا جاتا ہے' پاٹنا ناممکن ہے۔

مصریوں کی ابتدائی زمانے کی مکعب تعمیرات میں' جیسا کہ کہا جاتا ہے' خالص اعداد پوشیدہ ہیں۔ وہ اپنے راز ہائے سربستہ کے افشاء سے خوف زدہ تھے۔ مگر یونانیوں کو ان کے معانی میں وجود کی نشاندہی ہوتی تھی۔ بلکہ وہ اسے کلید معانی قرار دیتے تھے۔ جس کی بناء پر عالم فانی کو اس راز سے دور رکھا جاتا تھا۔ سنگی مجسمات اور علوم سائنس منکر حیات ہیں' مگر اعداد ریاضی جو وجود کے باضابطہ اصول توسیع عالم کے ترجمان ہیں۔ جس کے نتیجے میں صرف تناظری حیات ہی کا تصور برآمد ہوتا ہے۔ جو بیدار انسانی شعور کا خادم ہے۔ اور علمی ضرورت کی نصف منزل کا نشان راہ ہے۔ اور اسی باعث یہ موت سے بھی متعلق ہے اور انجام کی علامت ثابت ہوتا ہے۔ یہ نامیاتی وجود کی ریاضیاتی مماثلت ہے۔ جس کی نامیاتی یادگار کے طور پر محض ایک لاش باقی بچتی ہے۔ جیسا کہ اس کے بعد ہمیں بار بار معلوم ہو گا کہ تمام عظیم فن میں اسے بنیاد کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ ہمیں اس سے قبل معلوم ہو چکا ہے کہ قدیم ادوار میں جنازے کو بڑی سج دھج سے قبر کے جوف تک پہنچایا جاتا ہے۔ اور اسے بھی آراستہ کیا جاتا ہے۔ اعداد فناہ پذیر انسان کی علامت ہیں۔ سخت جسم نفسی حیات کی علامت ہیں۔ قوانین اور قواعد فطرت کے چہرے پر سختی بکھیرے ہوئے ہے۔ اعداد موت کا

سامان کرتے ہیں' اور فاؤسٹ دوئم کی مائیں تخت پر بیٹھ کر شان وشوکت سے پسپائی اختیار کر رہی ہیں اور گا رہی ہیں:۔

"تصوارت کی حکومت لامحدود ہے۔ تشکیل کی صورت بدل گئی ہے' ابدیت ابدی ذہن پر فعال ہے' تمام تلوق اپنا بھیس بدل کر ہمیشہ ہمیشہ چکر کاٹتی رہتی ہے۔"

گوئٹے اس حتمی راز القاء میں افلاطون کے قریب پہنچ جاتا ہے' کیونکہ اس کی ناقابل رسائی مائیں افلاطون کے تصورات ہیں۔ روحانیت کا امکان، ناتولد شدہ صورتوں کا بطور فعال اور بامقصد حصول ثقافت کی علامت ہے۔ جیسا کہ فن' فکر' سیاست اور مذہب کی ترویج ایک ایسی دنیا میں جس کی ترتیب روحانیت کی بنیاد پر ہی منظم کی جا سکتی ہے۔ اس لیے اعداد کے متعلق فکر اور عالمی ثقافت کا تصور باہم متعلق ہیں۔ اور اس تعلق کی بنیاد پر اول الذکر علم محض پر فوقیت کا حامل ہے۔ اور اس لحاظ سے ریاضی پر مبنی جتنے بھی اعداد کے عالم ہیں۔ سب کے سب عظیم ثقافتیں ہیں۔ پس اسی صورت ہم یہ سمجھ سکتے ہیں کہ وہ حقائق جنھیں عظیم مفکرین ریاضی اور اعداد دنیائے اعداد کے، تخلیقی فن کاروں نے مختلف ثقافتوں کو دریافت کیا ہے۔ اور اس مقصد کے لیے گہرے مذہبی وجدان سے فائدہ اٹھایا ہے۔

کلاسیکی اپالیائی عدد کو ہمیں فیثاغورث کی تخلیق تسلیم کرنا چاہیے جو کہ ایک مذہب کا بانی تھا۔ یہ وجدان ہی تھا جس نے (تقریباً" ۱۴۵۰ء میں) نکولاوس کو سانس کو (جو مرکسن کا اسقف اعظم تھا) خدا کی لامتناہیت کے تصور سے ہٹا کر احصائے صفاری کی طرف راغب کیا۔ خود لیبنیز جس نے اس کے دو صدیاں بعد یقینی طور پر طریق کار کا حتمی فیصلہ کر دیا اور احساء کے طریق کتابت کو رائج کیا۔ محض مابعد الطبیعاتی نظری روحانی اصولوں سے متاثر ہو گیا اور ان اصولوں سے متعلق لامتناہی وسعتوں کے عرفان کے حوالے سے تجزیہ محل وقوع کا اصول پیش کیا۔ غالباً" خالص اور آزاد مکان کا تصور تخلیق کیا۔ جس کے امکانات کو بعد میں گراسمان نے اپنی تصنیف Ausdibnangilebra میں اور سب سے بڑھ کر ری مان نے پیش کیا جو اس نظریئے کا حقیقی خالق تھا۔ اپنی اشارت نگاری میں دو طرفہ سطح مستوی جو مساوات کی طبعی کیفیت کی نمائندہ تھی۔ اور کیپلر اور نیوٹن جو دونوں خالص مذہبی مزاج کے لوگ تھے' افلاطون کی طرح اس کے قائل رہے کہ یہ محض اعداد کے حوالے سے تھا کہ انھیں روحانی عالم کے نظم کے متعلق وجدان حاصل ہوا۔

(۷)

ہمیں ہمیشہ سے بتایا گیا ہے کہ کلاسیکی حساب اپنی ذہنی غلامی سے پہلی دفعہ ڈائیوفانسٹی کی وجہ سے آزاد ہوا اور اس نے وسعت، اختیار کی۔ فی الواقع الجبرا اس کی ایجاد نہیں (جو کہ غیر متعین اقدار کی سائنس ہے) مگر اس نے کلاسیکی ریاضی میں اس کے اظہار کا وہ خاکہ ترتیب دے کر پیش کیا جو اب ہمارے علم میں ہے۔ چنانچہ ہمیں فوری طور پر اس امر کا اعتراف ہے کہ قدیم دور میں بھی تصورات کا ایک ذخیرہ موجود تھا' جس پر اس

نے کام کیا۔ مگر یہ مقدار کچھ زیادہ افزدوہ نہ تھی۔ تاہم کلاسیکی احساس عالم پر یک گونہ فتح ضرور تھی۔ اور صرف اسی قدر یہ ظاہر کرنے کے لیے کافی ہے کہ داخلی طور پر ڈائی او فینٹس ہرگز کلاسیکی ثقافت کا نمائندہ نہ تھا۔ اس کے نظریات میں جو ہمیں عملاً" نظر آتا ہے' وہ اعداد کے متعلق جدید احساس ہے' یا ہمیں یہ کہنا چاہیے کہ حقیقت اور وجود کے متعلق اس نے احساس کی حد کا تعین کر دیا' جس سے یونانیوں کے حسیاتی حال کا خاتمہ ہو گیا۔ جس کے نتیجے میں اقلیدی ہندسہ' عریاں مجسمے اور سکے وجود میں آ رہے تھے۔ ڈائی اوفینٹس بینہ کلاسیکی ریاضی کی تاریخ میں یوں تنہا استادہ ہے کہ اس پر ہندوستانی اثرات کا گمان ہوتا ہے۔ مگر یہ بھی ممکن ہے کہ اس پر ابتدائی عربی مدرسہ ہائے فکر کے اثرات ہوں' جن کا مطالعہ (ماسوائے غطریفی) آج تک صحیح تحقیق کا موضوع نہیں بنا۔ ڈائی او فینٹس ممکن ہے خود بھی اپنی اس نفرت سے ناآشنا ہو' جو اس نے کلاسیکی بنیادوں پر اپنے نظریات کی تخلیق میں واضح کی۔ اور جو اس عمل کے دوران اقلیدی مقصدیت کے زیر سطح اس نے محسوس کی۔ اس نے حدود کا جو نیا احساس دیا میں اسے مجوسی کہوں گا۔ اس نے اعداد کے تصور کو اتنی وسعت نہیں دی کہ وہ اقدار کی حدود کو چھو لے' مگر (بلاارادہ) اسے ختم کر دیا۔ کبھی کوئی یونانی غیر متعین اعداد کے متعلق کچھ کہنے کی جرات نہ کرتا' یا کسی غیر محدود عدد کے متعلق کچھ کہتا (۳---) جو نہ تو اقدار ہیں اور نہ خطوط۔ اس کے باوجود نئی حد احساس' جس کا اظہار عقل مندی سے اسی قسم کے اعداد کی وساطت سے کیا گیا ہے' اس کے تحت موجود ہیں۔ اگر اس ڈائی او فینٹس کا طریق کار موجود نہ ہوتا اور وہ طریق تحریر عمل میں نہ آتا۔ جو آج کل ہم استعمال کرتے ہیں (نئے قواعد کے تحت دوبارہ قیمت کا تعین)۔ الجبرا ویٹا نے ۱۵۹۱ء میں رائج کیا۔ بلاشک وشبہ ممکن ہے کہ غیر ارادی طور پر------ اس کے خلاف نشاۃ ثانیہ کے دوران احتجاج کیا گیا' کیونکہ یہ نشاۃ ثانیہ کی ریاضی کی صنف بندی پر پورا نہیں اترتا تھا۔

ڈائی او فینٹس ۲۵۰ء میں زندہ تھا۔ یعنی عربی ثقافت کی تیسری صدی میں' جس کی تاریخ زمانہ حال تک رومن سامراج کے دوران مشرق وسطیٰ کی سطح کے تحت دبی رہی ہے۔ اس میں ہر وہ ترقی شامل ہے جو عیسوی سال کے آغاز کے بعد ظہور میں آئی' جس نے بعد میں اسلام کی صورت اختیار کر لی۔ یہ ڈائی او فینٹس ہی کا عہد تھا' جس میں شستہ اور لطیف فن کی قدامت کے سائے ماند پڑنے لگے۔ اور مکان کا جدید تصور جس میں گنبد اور پچی کاری اور سنگی تابوت جو قدیمی شامی طرز تعمیر میں ملتے ہیں۔ اس عہد میں دوبارہ زیادہ قدیم فن اور ہندی نقوش کا رواج ہوا۔ یہی وہ عہد تھا جبکہ صحرا نوردوں نے ایک چھوٹی سی حکومت کو خلافت میں تبدیل کر دیا۔ وہ چار صدیاں جو اقلیدس اور ڈائی او فینٹس کے مابین گزریں۔ وہ افلاطون اور افلاطینوس کے درمیان بھی حد فاصل ہیں۔ آخری اور حتمی مفکر کانٹ جس نے ایک ثقافت کی تکمیل کی' اور پہلا معلم ڈون سکوٹس جس نے اس ثقافت کی بنیاد ڈالی جو حال ہی میں نیند سے بیدار ہوئی ہے۔

یہی وہ عہد ہے جب ہمیں پہلی دفعہ ان عظیم افراد کی موجودگی کا علم ہوتا ہے' جن کے ظہور' عروج اور زوال نے تاریخ پر گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔ جن کی بدولت تاریخ کے بطن میں ہزاروں تبدیلیاں اور سطح پر متعدد رنگ نمودار ہوئے۔ وہ کلاسیکی روحانیت جو رومیوں کی کمزوری اور سرد ذہانت کے تلے دب گئی تھی'

اور جس کی بدولت تمام کلاسیکی ثقافت اپنے رنگ ورعنائی فکر اور کارناموں کے ساتھ بحیرہ ایجئین کے کنارے دوبارہ تولد ہو گئی۔ یہ عظیم واقعہ ۱۱۰۰ء میں وجود میں آیا۔ عربی ثقافت کا پودا جس نے کلاسیکی لبادہ اوڑھ رکھا تھا' آگسس کے عہد ہی سے مشرق میں پھوٹ رہاتھا' پوری طرح ابھرا اور تمام علاقے میں آرمینیا' جنوبی عرب 'سکندریہ اور قسطنطنیہ تک پھیل گیا' اور ہمیں اس میں متاخر کلاسیکی ثقافت کا جلوہ نظر آنے لگا۔ جس کی رگوں میں تازہ فنی خون دوڑ رہا تھا۔

مشرق کے تمام سرگرم نئے مذاہب' باطنیت' مانویت' عیسائیت 'نوفلاطونیت میں اور خود روم میں بھی شاہی مجالس میں وحدت الوجودی رجحانات مروج ہوئے اور القدس کی اس عمارت میں بھی جسے قبلہ اول ہونے کا شرف حاصل ہے۔

سکندریہ اور این تی آگ میں ابھی تک یونانی رسم الخط جاری تھا' مگر اس دور میں ان کا یونانی زبان میں سوچنا اب کوئی اہم بات نہ تھی۔ کیونکہ اب مغرب میں لاطینی نے علمی زبان کا مقام حاصل کر لیا تھا۔ جو کانٹ کے عہد تک قائم رہا اور شارلین نے رومی سلطنت کو دوبارہ قائم کر لیا تھا۔

ڈائی او فینٹس کے اعداد اب پیمانہ جات کے طور پر استعمال نہیں ہوتے تھے' اور انھیں مجسمہ سازی کی ضروریات کے لیے بھی زیر استعمال نہیں لایا جاتا تھا اور پچی کاری میں اب انسانی صورت کو شامل نہیں کیا جاتا تھا۔ اگرچہ ابھی تک یونانی مناسب غیر محسوس طور پر اپنی اصل حالت میں قائم تھے۔ مگر ہم ایتھنی دور سے گزر چکے تھے گو کہ رواقی اور ڈائی او فینٹس کے پیروکار ابھی تک صفر اور منفی اعداد کے معاملے میں بے خبر تھے۔ یہ بھی درست ہے کہ وہ اب فیثا غورثی علم الاعداد سے بھی لاعلم ہو چکے تھے اور اب عربی الجبرے (غیر متعین اقدار اعداد) کا دور دورہ تھا اور یہ متاخرین' مغربی ریاضی دانوں کے تصورات کی تغیر پذیر فعالیت سے ایک مختلف فن ہے۔

مجوسی ریاضی۔۔۔۔ جس کا خاکہ ہم مشاہدہ کر سکتے ہیں۔ اگرچہ ہم اس کی تفصیلات سے بے خبر ہیں۔۔۔۔۔ ڈائی او فینٹس کی وجہ سے ترقی کر گیا۔(یقیناً" یہ شخص فی نفسہ نقطہ آغاز نہ تھا) اور انتہائی سرعت سے عباسیہ دور میں اپنی معراج پر پہنچ گیا(نویں صدی میں) اورہم الخوازمی اور السیدشی سے آشنا ہوئے۔ اور جس طرح اقلیدسی ہندسہ ایتھنی مجسمہ سازی میں(وہی طریق اظہار کی صورت مگر ایک مختلف انداز میں) اور امکانی تجزیات بذریعہ کثیر الصدائی موسیقی مروج ہوئے' پس الجبرا ایک مجوسی فن ہے' جس کا اظہار پچی کاری کے واسطے سے ہوا' اور نقوش عربی(جو بعد میں سلطنت ساسانیہ اور متاخرین بازنطینی سلاطین کے عہد میں افراط پذیر بین تکلفات اور لمس ناپذیر نامیاتی متحرک نقوش) جو پیش منظر نقوش کی وضاحت کر کے ان کی خوبی میں اضافہ کرتے ہیں 'دیکھنے میں آئے چونکہ الجرانی نفسہ ایک کلاسیکی ریاضی ہے' اس لیے مغربی تجزیے کے مطابق گرجا گھروں کے گنبدوں' قدیم یونانی مندروں اور رومی عبادت گاہوں میں اس کے اثرات ظاہر ہوئے۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ ڈائی او فینٹس اور اس کے پیروکار کوئی بڑے ماہرین ریاضی تھے۔

اس کے برخلاف ابھی تک جو کچھ بھی ہم اس کے نام پر منسوب کرتے ہیں' وہ تنہا اس کی تخلیق نہ تھا۔ اس کی حادثاتی مقبولیت کا راز یہ ہے کہ جہاں تک ہمارا علم ہماری رہنمائی کرتا ہے کہ وہ پہلا ریاضی دان تھا' جس کے اعداد کا جدید احساس موجود تھا۔ ان ماہرین کے مقابلے میں جو اعداد کے متعلق حتمی اور فیصلہ کن کردار کے مدعی ہیں۔ مثلاً" اپالونی اس' ارشمیدس' ہبح گاس' کاچی اور ری مان۔ ڈائی او فینٹس کے ہاں ضابطے کی زبان قدیم ہے۔ جسے ہم ابھی تک متاخر کلاسیکی زبان کی اصطلاح سے.موسوم کرتے رہے ہیں۔ جو انحطاط کا شکار ہو چکی تھی۔ اب ہم اس کی صحیح قدر وقیمت سے واقف ہو چکے ہیں لہٰذا اپنے تصورات کو متاخر کلاسیکی عہد سے منسوب کرنے میں نفرت آمیزی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ فی الحقیقت ہمیں اس دور میں ابتدائی عربی ثقافت کی جھلک نظر آتی ہے ۔اسی طرح اگر ہمیں قدیم دقیانوسی اور سرگرداں ریاضی کی نشاندہی مطلوب ہے تو وہ ہمیں نکولاس اور سم' جولی سی یوکس کا۔۱۳۲۳۔۱۳۸۲ءمیں اسقف تھا' کے ہاں ملے گی۔ وہ پہلا مغربی تھا جس نے خطوط مرتبہ کا لچکدار استعمال منقسم اعداد کے لیے کیا۔ مگر اس سے بھی زیادہ اہم یہ کہ اعداد مکسور کی اقدار کے تعین کے لیے اس سے کام لیا۔ ان دونوں صورتوں میں عددی احساس پہلے متعین کر لیا جاتا ہے' وہ کتنا بھی غیر معروف ہو اس میں غلطی کا احتمال نہیں ہوتا۔ یہ صورت نہ صرف غیر کلاسیکی ہے بلکہ عربی بھی نہیں۔

اگر ہم مزید غور وفکر کریں تو ڈائی او فینٹس اور قدیم عیسائی رومن کیتھولک فرقے کے سنگی تابوتوں کے جمع کردہ ذخائر اور سم میں قدیم رومی دیواروں پر منقش مجسموں جو جرمن گرجوں میں دکھائی دیتے ہیں' ان تمام اشیاء پر غور کے بعد ہمیں معلوم ہو گا کہ اس عہد کی ریاضی اور فنکار میں اشتراک عمل ضرور موجود ہے۔ کیونکہ وہ دونوں ایک ہی (قدیم) ثقافت میں کھڑے ہیں۔ جس میں تجریدی فہم وفکر کو اہمیت حاصل ہے ۔ ڈائی او فینٹس کے عہد اور ماحول میں مجسم پا حدود کا احساس ختم ہو چکا تھا جو اس سے پہلے پہلے ارشمیدس کے دور ہی میں اپنے کمال کو پہنچ چکا تھا۔ اور شہری حکومتوں کی ذہانت میں قبول عام ہو چکا تھا۔ اس تمام دور میں یونانی باشندے' ذہنی طور پر غیر واضح' متلاشی' صوفی منش تھے مگر ایتھنی عوام کی طرح ذہین اور آزاد نہ تھے۔ یہ لوگ دیہات میں قدم جمائے بیٹھے تھے 'اور اقلیدس اور ڈی آلم برٹ کی طرح بڑے بڑے شہروں کے باشندے نہ تھے۔ وہ اس قابل نہ تھے کہ اپنے پیش روؤں کی طرح گہری فکر اور پیچیدہ خیالات سے بہرہ مند نہ ہو سکیں۔ جہاں تک ان کی اپنی فکر کا تعلق ہے' وہ نئی ہونے کے باوجود مخبوط الحواسی سے مملو تھی' اور غیر واضح اور غیر منظم تھی۔ ان کی ثقافت رومی بنیادوں پر استوار تھی۔ جیسا کہ اپنے عالم جوانی میں ہر ثقافت ہوتی ہے(شمیر وسناں اول) قدیم ایتھنی دور میں کلاسیکی ثقافت کی بھی یہی صورت تھی' جو اب ہمیں صرف ڈپلی لان کے ظروف میں دکھائی دیتی ہے۔ ڈائی او فینٹس کے عہد میں صرف بغداد میں(نویں اور دسویں صدی) تازہ افکار کا وجود تھا اور کلاس اور افلاطون کی فکر جدید ڈھانچوں میں ڈھل رہی تھی۔

(۸)

ڈیسکارٹیز کا ہندسہ ۱۶۳۷ء میں منظر وجود پر آیا۔ اس کا فیصلہ کن اقدام نہ تو کسی نئے نظام کا تعارف تھا اور نہ ہی روایتی ہندسہ میں کسی ترمیم یا اختراع کا اضافہ تھا(جیسا کہ ہمیں بارہا جتایا گیا ہے) بلکہ تصور اعداد کو ایک متعین مفہوم بخشا تھا۔ یہ مفہوم علم ہندسہ کو تصورات کی غلامی سے نجات دلا کر ایسی صورت میں لاتا تھا کہ اسے بصارت سے دیکھا جا سکے اور خطوط کی بالعموم پیمایش کی جا سکے ۔اس عمل سے تجزیہ لامحدود ایک حقیقت کی شکل اختیار کر گیا اور صارم کارتیسی خطوط مرتبہ(جو اقلیدس کے تصور ہیت کی پیمایش پذیر اقدار۔۔۔۔ کے مثل تھا) اور جو مدت سے معروف تھا(اور سم مشاہدہ کریں) اور جسے بہت اہم سمجھا جاتا تھا اور جب ہم ڈیسکارٹیز کی فکر کی تہ تک پہنچے تو معلوم ہوا کہ اس نے تمام نظام کو تو ختم نہیں کیا بلکہ اس کی راہ میں حائل مشکلات پر قابو پا لیا ہے۔ تاریخ میں اس کا آخری نمائندہ اس کا ہمعصر فرماٹ تھا۔

متعین خطوط اور سطح مستوی کی جگہ۔ حدود کے کلاسیکی کردار مخصوص کی بجائے تجریدی' مکانی' غیر کلاسیکی عنصر' نقطہ وجود میں آیا' جو اس کے بعد ہم تنظیمی گروہ ایک خالص عدد کے طور پر وجود میں آیا۔ اس کا تصور قدر اور قابل شناخت حدود کلاسیکی عربی روایات میں سے اخذ کیا گیا۔ اسے ختم کر کے تغیرپذیر نسبتی قدر سے بدل دیا گیا اور مکان میں اس کا مقام متعین کر دیا گیا۔ مگر بالعموم یہ محسوس نہ کیا گیا کہ اس سے اصول ہندسہ کو ختم کر دیا گیا ہے۔ اور اس عمل کے بعد اس کی زندگی فرضی ہو کر رہ گئی ہے۔ اور وہ کلاسیکی روایت کے پس پردہ لفظ ہندسہ کے اپالوبی کے دور سے ناقابل توسیع معانی ہیں۔ اور ڈیسکارٹیز کے دور کے بعد نیا ہندسہ کی اصطلاح وجود میں آ گئی۔ جس کی بنیاد ایک ترکیبی عمل پر رکھی گئی' جو مکان میں تین نقاط کی مکانی حیثیت پر رکھی گئی' جو ضروری نہ تھا کہ سہ پہلو بھی ہو۔(نقاط کا ایک n در n مجموعہ) تجزیہ کے دوران اعداد کی کونسی تعداد معین ہے۔ اس کا انحصار نقاط کے مقام پر ہے۔ اور مقامات کے مابین طوالت کا انحصار مکانی کیفیت پر ہے اور مادی تصورات توسیع پر نہیں جیسا کہ پہلے مروج تھا۔

وراثت میں حاصل شدہ بصری محدود ہندسہ کی تباہی' میرے خیال میں' زاویاتی تغیر کی فعالیت پر مبنی ہے جو ہندوستانی ریاضی کے مطابق اعداد ہی کی صورت تھی۔ (ایک ایسے لفظ کے مفہوم کے مطابق جو ہمارے اذہان کے لیے قابل فہم نہیں) جسے دوری تفاعل میں تبدیل کر لیا گیا اور انھیں غیر متناہی عدد کے حدود میں داخل کر دیا گیا۔ جس میں انھوں نے ایک سلسلے کی شکل اختیار کر لی اور اقلیدسی اعداد کا نام ونشان غائب ہو گیا۔ ان کی قلمرو کے ہر حصے میں عدد دائرہ نیپیئر کے اصول کی بنیاد پر ہر قسم کے الحاقات کا باعث بنتا ہے اور علم ہندسہ' علم مثلثات اور الجبرا کو منسوخ کر دیتی ہے 'جو اپنی فطرت میں نہ تو حساب ہیں اور نہ ہی علم ہندسہ۔ اور ان میں سے اس کے بعد کوئی بھی نہ تو دائرہ کھینچے اور نہ اس کی قوت پیمائی کی جرات کرتا ہے۔

(۹)

۵۴۰ء کے قریب جبکہ کلاسیکی روح نے فیثا غورث کی دریافت کی اپالینی عدد یعنی پیمایش پذیر قدر اسی کا

مرہون منت تھا۔ ڈیسکارٹیز اور اس کی نسل کے افراد(پاسکل' فرمات' ڈیساگیوس) نے عدد کا ایک نظریہ دریافت کیا جو فاؤستی رجحانات متعلقہ لاانتہا کا شاخسانہ تھا۔ یہ عدد خالص خلقی قدر کے مادی حال کے مطابق نظری اضافیت عدد کا مساوی تھا۔ اگر ہم کلاسیکی عالم کو کائنات تصور کر لیں جو کہ ہماری حد بصارت کے حدود میں ہے اور مادی اشیاء سے مرکب ہے۔ تو پھر ہم کہہ سکتے ہیں کہ تصویر عالم ایک لامتنی مکانی حقیقت ہے جس میں نظر آنے والی اشیاء کم وبیش نظام ادنیٰ کی حقیقت کے طور پر ظاہر ہوتی ہیں۔ جو وجود نور کی شدت سے ماند ہو کر رہ گئی ہیں۔ مغرب کی یہ علامت ایک ایسا تصور فعالیت ہے جس کا کوئی اور ثقافت اشارہ تک نہیں دیتی۔ یہ فعالیت وسعت سے مختلف ہے اور کسی مروج تصور عدد سے لاتعلقی کا اظہار ہے۔ بطور فعالیت نہ صرف اقلیدسی ہندسہ(اور اس کے ساتھ ہی خواص وعوام کے جملہ ہندسی تصورات) بلکہ ارشمیدس کا حساب بھی کسی اہمیت اور قدر وقیمت سے محروم ہو گیا۔ یہی حال مغربی ریاضی کا ہوا۔ اس کے بعد جو باقی بچا وہ صرف تجریدی تجزیات تھے۔ کلاسیکی انسان کے لیے ہندسہ اور حساب فی نفسہ مکمل تھے اور انہیں اعلیٰ درجے کی مکمل سائنس سمجھا جاتا تھا۔ دونوں مبنی بر تناظر واقدار تھے۔ جن کو حاصل کیا جا سکتا تھا یا شمار کیا جا سکتا تھا۔ یا اقدار کا تعین کیا جا سکتا تھا۔ ہمارے لیے تو یہ اشیاء روزمرہ کا معمول اور عملی ضروریات ہیں۔ جمع' ضرب اقدار کے تعین کا کلاسیکی طریق کار ہیں۔ جو اپنی بہن ہندسہ کے ساتھ بالکل غائب ہیں' اور لاانتہا فعالیتوں کے طریق کار میں کھو گئی ہیں۔ قوت کا وہ عمل جو ضرب کے حسابی قاعدے کی نشاندہی کرتا ہے(مساوی اقدار کا حاصل) جسے لوگارتھم۔ توضیحی تصور کیا جاتا ہے۔ اور پیچیدہ منفی یا کسری صورتوں میں اس کا استعمال اقدار کے تمام روابط سے منقطع کر دیتا ہے اور معروضی اضافی عالم کی طرف منتقل ہو جاتا ہے' یونانیوں کے تصور کے مطابق صرف دو ایسی قوتیں تھیں' جن کی موجودہ میدان اور حجم تک رسائی نہ تھی وہ صرف ایسے دو اثباتی مکمل اعداد سے واقف تھے ذرا مندرجہ ذیل اظہار کو ملاحظہ کریں۔

ہر وہ اہم واقعات جو ایک دوسرے کا تیزی سے تعاقب کرتے ہیں نشاۃ ثانیہ سے مابعد۔ متخیلہ اور پیچیدہ اعداد جن کو کارڈانس نے ۱۵۵۰ء میں بطور سلسلہ لامتناہی متعارف کرایا' اسے نظری طور پر نیوٹن نے ۱۶۶۶ء میں دو اسی نظریئے سے اس کی تصدیق کر دی۔ لیبنز کا تفرقی ہندسہ اور متعین تکملہ جو اعداد نو کا تکملہ تھا' جس کی وجہ سے فعالیتوں کے سلسلے میں وسعت پیدا ہوئی۔ بلکہ دیگر فعالیتوں کے لامتناہی سلسلوں میں بھی اضافہ ہوا' اس سے ہمارے دور کے مقبول عام حواسی عددی احساس کو غلبہ حاصل ہوا۔ یہ غلبہ خود ریاضی کے فروغ اور عالمی احساس میں اضافے کے لیے ضروری تھا۔

ثقافت کی عالمی تاریخ میں ایسی کوئی مزید مثال نہیں ملتی' جس میں دور جدید کی طرح کلاسیکی دور کے نظام ریاضی میں نئی جان ڈال کر اس کی عظمت کو ثابت کر دیا ہو۔ اسے کافی مدت گزر چکی تھی جبکہ ہمیں دو قدیم کی فکر عظیم پر غور وفکر کا حوصلہ ہوا۔ اگرچہ یہ ارادہ متواتر وجود رہا کہ کلاسیکیت سے رشک کا جذبہ ٹھنڈا نہ پڑے۔ مگر ہمارے اقدام نے ہمیں ہر لحہ حقیقت سے ہٹ جانے سے بچایا۔ پس مغربی ثقافت کی تاریخ فی

الحقیقت قدیمی دور کی غلامی سے مسلسل آزادی کا نام ہے۔ ایسی آزادی کی کبھی خواہش نہیں کی جاتی' مگر وہ تحت الشعور میں ہر وقت موجود رہتی ہے۔ لہٰذا ریاضی کی تاریخ میں طویل عرصے سے راز حتمیت موجود رہا ہے جس کی بدولت جذبہ اقدار کے قدیم تصورات پر جدید فکر نے غلبہ حاصل کر لیا ہے۔

(۱۰)

علوم یونانی کی حمایت کا ہمیں ایک بڑا فائدہ یہ ہوا ہے کہ اس نے ہمیں مغربی ریاضی میں کسی نئے اسلوب تحریر نگاری برائے اعداد سے بچا لیا ہے۔ موجودہ دور کی علامتی زبان جو ریاضی میں مروج ہے' اپنی اصل(قدیم) حالت میں قائم ہے۔ اس کی وجہ وہی رجحان ہے کہ اعداد کی اقدار میں اعتماد کا عقیدہ آج بھی قائم ہے' اور ماہرین ریاضی کے لیے بھی ان کے اسلوب تحریر کی بنیاد فراہم کرتا ہے۔ یہ صرف علیحدہ علیحدہ علامات تک محدود نہیں(X ـ Y ـ Z) جو ہمارے علامتی اظہار کے لیے مستعمل ہیں۔ بلکہ ان کی مدد سے فعالیتوں کا بطور اکائی بھی اظہار ہوتا ہے' اور وہ عناصر یا قابل تغیر ملفقات جو نظر کی گرفت سے آزاد ہیں' اس عمل سے نئے اعداد وجود میں آتے ہیں۔ اور ان کی وجہ سے نئے اسلوب تحریر کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ جسے کلاسیکی اثرات سے ہٹ کر تخلیق کیا جائے۔ دو مساواتوں کے فرق پر غور کریں(کہ ایک ہی لفظ دو غیر یکساں معانی میں استعمال کیا جا سکتا ہے) مثلاً"

$$3^x + 4^x = 5^x \quad \text{اور} \quad x^n + y^n = z^n$$

(یہ مساوات فرمٹ کے قضیہ سے لی گئی ہے) پہلی مساوات میں متعدد کلاسیکی اعداد لیے گئے ہیں' مثلاً" اقدار۔ مگر دوسری مساوات علیحدہ نوعیت کی ہیں۔ جس میں ایک ہی عدد ہے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اسے اقلیدسی۔ ارشمیدسی روایت کے مطابق لکھا گیا ہے' جس میں مشت کی متماثل روایت استعمال کی گئی ہے۔ پہلی مساوات میں علامت = کو متعینہ اور ناقابل تغیر کے مابین فرق ظاہر کرنے کے لیے استعمال کیا گیا ہے جو بین مگر دوسری مساوات میں یہ بیان ہوا ہے کہ قابل تغیر تصورات کے میدان میں کسی تبدل اور مابعد کسی اور تبدل کے مابین کوئی نہ کوئی نسبت موجود ہوتی ہے۔ پہلی مساوات میں پیمائش کے لحاظ سے صنف بندی کر کے واضح اقدار کو متعین کیا گیا ہے۔(نتیجہ) جبکہ بالعموم دوسری میں کوئی نتیجہ موجود نہیں۔ اس میں محض نسبت کی تصویر اور علامت دے دی گئی ہے۔

جو $n > z$ ہے۔ یہ فرمٹ کا مشہور قضیہ ہے اور اسے عدد صحیح کی وضاحت کے بیان میں استعمال کیا جا سکتا ہے۔ ایک یونانی ماہر ریاضی کے لیے اس عمل کا منشا سمجھنا بہت مشکل ہوتا ہے۔ جس سے مراد بنا یا حل نہ تھی۔

جہاں تک فرمٹ کی مساوات میں مستعمل حروف کا تعلق ہے اس میں نامعلوم کی تحریر خاصی گمراہ کن ہے۔ پہلی مساوات میں x ایک قدر ہے' جو متعین بھی ہے اور پیمائش پذیر بھی۔ اب یہ ہمارا کام ہے کہ ہم اسے حل کر لیں۔ دوسری میں لفظ متعین کا ہرگز کوئی مطلب نہیں کیونکہ N ـ Z ـ Y ـ X کا کوئی متعین مطلب نہیں۔ اور اس کے نتیجے میں ہم ان کی قدر کا کوئی تخمینہ نہیں لگاتے۔ لہٰذا وہ شکل پذیری کے مفہوم میں اعداد ہی نہیں بلکہ وہ ایسی علامات ہیں جو اقدار بے ثروت کا نشان ہیں۔ صورت وشکل اور معانی بھی عجیب وغریب ہیں۔ اور ان کے کردار ہی کی طرح امکانی حیثیت میں متحدہ اثر پذیر اور اس بناء پر عدد کا درجہ حاصل کرنے میں کامیاب ہے۔ اگرچہ ساری کی ساری مساوات ہماری مروجہ تحریر میں مرقوم ہے' اور اس میں اصطلاحات بھی وہی جمع کر دی گئی ہیں مگر Z ـ Y ـ X میں سے فی الحقیقت کوئی بھی عدد نہیں ہے' بلکہ محض ایسی علامات ہیں جیسا کہ + اور = ہیں۔

فی الحقیقت اس میں یونانی مخالف تصور ازم متعارف کرایا گیا ہے' جس کے نتیجے میں عدد کی بنیاد بطور ذات عین باقی نہیں رہی۔ اس کے بعد اس قسم کا سلسلہ اعداد بھی باقی نہیں رہا۔ جن میں فروغ' تجرد' اور شکل پذیری کے حامل تھے' اور واحد بعدی مسلسلہ تھے۔ اور بقول ڈے ڈے کائنڈ ان میں سے کا ہر ٹکڑا فی نفسہ ایک عدد کی نمائندگی کرتا ہے' ایسے عدد کو کلاسیکی عدد کے ساتھ متفق کرنا مشکل ہے' کیونکہ کلاسیکی ریاضی دان جانتا ہے کہ ایک اور تین کے درمیان صرف ایک عدد(دو) ہوتا ہے۔ جبکہ مغرب میں اعداد کی کل تعداد لامحدود ہے' مگر جب ہم تخیل کو مزید کام میں لائیں۔ (ٹہ ⊶ ا-ا√) اور آخرکار مرکب اعداد (جن کی عام صورت (a + B 1) کا سلسلہ مبالغہ آمیز حد تک بڑھتا جاتا ہے۔ یعنی کسی شکل کے ہم صورت اجزاء جن میں سے ہر ایک جزو ایک ہی عدد ہوتا ہے اور اس کے اندر بھی بے شمار چھوٹے چھوٹے اجزاء موجود ہوتے ہیں یعنی تقسیم در تقسیم سے قوت کم ہوتی جاتی ہے۔(مثال کے طور پر ہر حقیقی عدد) مگر جہاں تک کلاسیکی مفہوم کا تعلق ہے' یا عام تصور کا تعلق ہے' ایسی صورت میں کچھ بھی باقی نہیں بچتا۔ اعداد کی ان سطحوں کے متعلق کاوچی اور ری مان نے نظریہ فعالیت میں بہت اہم حصہ ادا کیا ہے۔ خالصتاً" تصوری تخیلات ہیں۔ بلکہ اثباتی غیر ناطق اصم عدد بھی (مثلاً" ۲) کلاسیکی اذہان کے مطابق اصم عدد ہی سمجھا جائے گا۔ فی الحقیقت ان کے ہاں یہ تصور موجود تھا کہ ان کو ناجائز قرار دے کر ان پر بندش لگا دی جائے۔ مگر ان کی شکل وصورت کے ہر اظہار کی علامات(۲√·π·e) کلاسیکی ذہن کی صلاحیت سے ماورئی ہیں۔ مگر جہاں تک قوانین ریاضی کے مرکب اعداد پر حاوی ہونے کا تعلق ہے اور جن حدود میں یہ قوانین برسر عمل رہتے ہیں۔ ان کے متعلق ہم نے ایسے نظریات قائم کر لیے ہیں۔ جن کے تحت مغربی ریاضی اپنی خالص اور کلی حیثیت سے رائج کی جا سکتی ہے۔ جب تک یہ وقت آ جائے کیا ہم اس تک ریاضی کو متحرک طبیعات کے ساوی درجہ دے سکتے ہیں کیونکہ کلاسیکی ریاضی کو اپنے عہد کے افراد کی ضرورت کے مطابق ڈھال لیا گیا تھا اور اس عمل میں لیوسی پس سے ارشمیدس تک سب کا ہاتھ تھا۔

بازروق کی ریاضی کا عہد' جو بحیرہ یونان کے ساحلی علاقے کا باشندہ تھا' اس کا دور اٹھارویں صدی سے

لے کر نیوٹن اور لیبنز بلکہ یولر' لاگرینج' لیپ لیس' اور ڈی آلم برگ سے لے کر گاس تک وسیع ہے۔ جونہی اس کی تخلیقات کو پر لگے' اس کی بلند پروازی معجزہ بن گئی' لوگ حیران ہو گئے۔ تشکیک کے مہذب دور میں ناممکن حقائق کا یکے بعد دیگرے مظاہرہ ہونے لگا۔ جہاں تک تفرقی سر کے نظریئے کا تعلق ہے ڈاکٹر ایلم برٹ نے اسے آگے بڑھنے کی اجازت دے دی۔ اور کہا کہ عقائد خود تمہارے پاس آئیں گے۔ منطق نے اس نظریئے کی بنیادوں کو کمزور ثابت کرنے کی بڑی کوشش کی' مگر منزل مقصود حاصل ہو چکی تھی۔

یہ صدی تجریدی اور غیر مادی اشیاء کی فکر کا جشن تھی ۔ اس میں عظیم تجزیہ نگاری کے ماہرین باخ' گلوک' ہائڈن اور موزارٹ جو مل کر ذہانت کے ایک نادر نمونے اور گہری فکر کے غوطہ خوروں کے ایک گروہ کی شکل اختیار کر گیا' ان کی وجہ سے نفیس دریافتیں اور قیاسات وجود میں آئے' جن سے کانٹ اور گوئٹے بالکل علیحدہ رہے۔ جہاں تک تخلیقی معیار کا تعلق ہے یہ لوگ یونان کے ساحلی علاقے آئی اون کے فلسفیوں سے کسی طرح کم نہ تھے۔ یہ صدی یوڈو کسس اور آرچی ٹاس(۳۵۰۔ ۴۴۰ ق م) کی ہم پلہ تھی اور اس فہرست میں ہم فڈیاس' پولی کلیسٹس' الکامنیز اور ایکروپولس کی عمارتوں کا اضافہ کر سکتے ہیں' جن میں کلاسیکی ریاضی کے تمام امکانات کو زیر استعمال لایا گیا تھا۔

اب یہ موقع ہے کہ ہم کلاسیکی اور مغربی ریاضی کے بنیادی اختلافات کا جائزہ لے سکیں۔ اس تمام تاریخی پس منظر میں شدید تاریخی متعلقات کی ایک بڑی تعداد موجود ہے۔ کسی دور میں بھی دو مختلف عوامل میں اتنا شدید بعد نہیں' جو اس دور میں پایا جاتا ہے۔ اور یہ اس لیے ہے کہ اس میں شدید متضاد افکار بیک وقت آمنے سامنے آ گئے ہیں' اور ممکن ہے کہ ان گہرے اختلافات کی بنیاد میں بعض امور میں یکسانیت پائی جاتی ہو' جو ہمیں کم عمر فاؤستی اور کہنہ سال کلاسیکیوں میں اور اپالیوں کے تصورات میں نظر آتے ہیں۔ ان اجنبی تصورات میں سے ایک جو ہمیں بہت پسندیدہ معلوم ہوا ہے' وہ خالص حیاتی حال کی شدید قوت ہے۔ جس پر ہم رشک کرتے ہیں۔

(II)

ہم نے اس سے قبل یہ رائے زنی کی ہے کہ ایک بچے کی طرح قدیم انسان بھی (داخلی تجربات کے ایک حصے کے طور پر خودی کا تولد) اعداد کا شعور حاصل کرتا ہے' اور اسی عمل کے تحت خود بخود اس کی خودی کو بیرونی دنیا سے رابطہ پیدا ہوتا ہے۔ جونہی قدیم انسان پر طلوع عالم کے منظم تجربات کا حیرت ناک انکشاف ہوتا ہے۔ اور اس کی آنکھیں عالمی وسعت کا نظارہ کرتی ہیں۔ اور تاثرات محض کی افراتفری سے اسے نجات ملتی ہے۔ اور اس کی حقیقی ذات سے خارجی عناصر علیحدگی اختیار کرتے ہیں' تو اس کی داخلی حیات اپنی شکل وصورت اور جہت متعین کرتی ہے اور اس کی روح اچانک اپنی تنہائی سے آگاہ ہوتی ہے اور اس کی آرزوؤں اور تمناؤں کی بنیاد قائم ہوتی ہے۔ (سیہسوچت) یہی وہ تمنا ہے جو تکوین کو اپنے مقصد کی طرف رواں دواں

رکھتی ہے' وہی مقصد جو ہر داخلی امکان کو حقیقت کے روپ میں دیکھنا چاہتا ہے اور انفرادی وجود کے تصور کا انکشاف کرتا ہے۔ یہ ایک طفلانہ خواہش ہے جسے دور حاضر میں زیادہ سے زیادہ واضح شعور حاصل کرنا چاہیئے اور اجتماعی سمت کی طرف پیہم گامزن رہنا چاہیئے۔ اور آخرکار ایک بالغ روح کی حیثیت سے زمانی چیستاں کا سامنا کرنا چاہیئے' جو عجیب وغریب' پُرکشش اور لاینحل ہے۔ ایسی حالت میں اچانک ہی الفاظ ماضی اور مستقبل معنی خیز صورت اختیار کر لیتے ہیں۔

مگر یہ تمنا جو داخلی زندگی کی برکت سے وجود پاتی ہے' ہر روح کی آشنا ہے' کیونکہ ہر تکوین وجود کی طلب گار ہے۔ جو اس کی منزل ہے۔ جہاں پہنچ کر اس کا خاتمہ ہو جاتا ہے' اس لیے یہ ایک وحشت بھی ہے۔ پس تکوین کا سب سے بڑا احساس تمنا ہے۔ وجود کے عظیم احساس کے ساتھ ہی اسے خوفت بھی طاری ہوتا ہے۔ ہم دیکھ رہے ہیں کہ حال میں سے کوئی شے قطرہ قطرہ ٹپک رہی ہے۔ وہ ماضی ہے جو گزر رہا ہے۔ یہی وہ صورت ہے جس میں ناقابل تنسیخ داخلی خوف اپنا وجود پاتا ہے' جو حتمی ہوتا ہے۔ ہمارا خوفِ فنا' جو عالمی وجود پر بھی حاوی ہے۔ جہاں پر ولادت اور موت کی حدیں ملتی ہیں' ہمارا خوف جبکہ امکانات کے' حقیقی روپ کے لمحات کا سفر جاری ہوتا ہے تو باطنی زندگی اس شعور سے آشنا ہوتی ہے کہ منزل سر پر ہے۔ یہ طفلانہ خوف کی دنیا ہے۔ جو عمر رسیدہ انسان کو بھی کبھی نہیں چھوڑتا۔ مومن ہو یا شاعر یا فن کار وہ ہر ایک کو اس قدر لاانتہا تنہائی کا احساس دلاتا ہے' کہ اجنبی قوتوں کے وجود کا کبھی احساس نہیں ہوتا جو اس کے سر پر منڈلاتی رہتی ہیں' اور احساس تناظر کے پس پردہ اسے خوف دلاتی رہتی ہیں ۔ ہیبت کا عنصر جو ہر تکوین میں فطری طور پر موجود ہے' اور اپنی بے رحم لار جعیت کی بدولت اپنی اجنبیت اور مخالفت کا احساس دلاتا رہتا ہے' اور اسے سمجھنے کا انسانی عزم اس کی پراسراریت سے مقابلہ کرتا رہتا ہے۔ یہ ایک ایسا امر ہے جو انسانی فہم سے بالاتر ہے' مستقبل کو ماضی میں کیسے تبدیل کیا جا سکتا ہے' اور زمان' مکان کے مقابلے میں عجیب وغریب' پریشان کن' ظالمانہ اشتباہ کا مظاہرہ کرتا ہے کہ اس سے کوئی سنجیدہ آدمی اپنے آپ کو محفوظ نہیں رکھ سکتا۔

عالمی خوف غالباً" جملہ احساسات سے زیادہ تخلیق کار ہے۔ انسان کو اس کی وجہ سے پختہ تر اور سنجیدہ تر اشکال اور تصورات کا حصول ہوا۔ نہ صرف اس کے داخلی شعور حیات میں بلکہ خارجی ثقافت کی لاانتہا اشکال میں بھی جن کا انسانی زندگی میں ظہور ہوتا رہتا ہے۔ ایک خفیہ راگ کی طرح' جسے ہر کان سن نہیں سکتا۔ مگر وہ ایک مخصوص لسانی صورت میں ہر فنکار' ہر داخلی فلسفے' اور ہر اہم عمل میں رواں دواں نظر آتا ہے' مگر جو اس تجربہ شعور سے گزرتے ہیں' وہ معدودے چند لوگ ہی ہوتے ہیں۔ یہ ریاضی کے اہم مسائل کی بنیادوں میں پایا جاتا ہے۔ صرف روحانی طور پر مردہ انسان جس کا تعلق خزاں زدہ شہروں سے ہوتا ہے۔ حمورابی کا بابل' بطلیموس کا سکندریہ' اہل اسلام کا بغداد' آج کے برلن اور پیرس------- صرف وہ لوگ جو عقل محض کے پیرو ہیں' اپنے آپ کو سوفسطائی قرار دیتے ہیں۔ بوالہوس' ڈاروں کے پیروکار اس سے محروم رہتے ہیں' یا ایک سائنسی عالمی تناظر تیار کر کے جو راز آشنائی سے محروم ہوتا ہے۔ اس سے پہلوتہی کر

لیتے ہیں' اور اسے اپنی ذات اور اس راز کی اجنبیت کے مابین بطور پردہ حائل کر لیتے ہیں ۔جب تمنا اس غیر محسوس شے سے منسلک ہوتی ہے' جو ہزاروں خیالی مظاہروں پر مشتمل ہے' اور جسے لفظ زبان سے تعبیر کیا جاتا ہے' تاکہ دیگر اعلیٰ احساسات اندیشے اپنا اظہار' ذہانت آمیز شعور اور ایسی علامات وسعت کے ذریعے کر سکیں جن کا خاکہ تیار کیا جا سکے۔ اور اس طرح ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ ہر ثقافت اس سے آشنا ہے(ہر ثقافت اپنے مخصوص طریق کار کے مطابق) زمان ومکان ۔ سمت اور وسعت اور آخر الذکر کے تحت شکل وصورت کے تضادات کے مطابق تکوین ہمیشہ وجود کے قبل ظہور میں آتی ہے۔ یہ صرف تمنا ہے جو باعث اندیشہ ہے' یعنی تکوین وجود میں منتقل ہوتی ہے' اس کے برعکس نہیں ہوتا' ایک صاحب شعور ہے دوسرا اس کا خادم ہے۔ اول کا کردار خالص تجربہ ہے اور دوسرے کا محض اطلاع حاصل کرنا۔ عیسائی مذہب کی زبان میں ان دونوں متضاد احساسات کا "خدا سے ڈریں" اور "خدا سے محبت کریں" سے اظہار کیا جاتا ہے۔تمام قدیم بنی نوع انسان کی روح میں' ابتدائی طفولیت کی طرح کوئی ایسی شے موجود ہے' جو انسے اجنبی قوتوں سے معاملہ کرنے کے لئے مجبور کرتی ہے۔اس قوت کو وسعت عالم تصور کیا جاتا ہے جو اپنے وجود کو تسلیم کرانے پر مصر ہے۔ یہ مکان کے اندر ایک سرے سے لے کر دوسرے سرے تک انتہائی سنگدلی کا مظاہرہ کرتی ہے۔ اسے پابند کرنا' لگام دینا' ٹھنڈا کرنا اور اسے جاننا' اس کے متعلق حتمی تجزیہ کرنے کے بعد ایک عمل ہی کی مختلف صورتیں ثابت ہوتی ہیں ۔ قدیم ادوار کے تصوف میں خدا کے عرفان سے مراد صدق دل سے اس سے محبت کرنا ہے۔ اسے سب سے زیادہ محبوب سمجھنا ہے' اور اس پر داخلی طور پر اپنے آپ کو اس کے تصرف میں دے دینا ہے یہ صرف ایک لفظ سے حاصل ہوتا ہے جسے "اسم" کہتے ہیں(اسے ذکر بھی کہا جاتا ہے)۔ دوسرا نام (NOMEN) یا حلول شدہ شخصیت کا نام (NUMEN)یا بذریعہ خفیہ رسوم کی ادائیگی کے بل بوتے قوت آفرینی' جو سب سے زیادہ لطیف بھی ہے 'اور سب سے زیادہ طاقتور بھی۔ اس سے حفاظت کلمہ اریق جنی برعلت اور معظم علم ہے' جسے کسی خاص عدد کی بناء پر معروف کیا جاتا ہے۔ اس صورت میں انسان حصول لسانی کے بعد انسانی رتبہ حاصل کرتا ہے' جب شعور میں پختگی آ جاتی ہے' اور الفاظ پر دسترس حاصل ہو جاتی ہے' تو ابتدائی بے ہنگم کیفیت "فطرت" میں تبدیل ہو جاتی ہے ۔ فطرت کے قوانین ہوتے ہیں جن پر عمل کرنا ضروری ہوتا ہے' اس صورت میں دنیا ہمارے لیے اپنی دنیا بن جاتی ہے۔

دنیا کا خوف اس وقت ختم ہو جاتا ہے جب زبان کی ایک ذہین صورت ذہیت پیکروں کو ضرب لگاتی ہے اور پراسرار کو قبضے میں کر لیا جاتا ہے اور اسے قابل فہم بنا لیا جاتا ہے۔ یہی ممنوعات کا تصور ہے جو تمام قدیم دور کے انسانوں کی روحانی دنیا میں فیصلہ کن کردار ادا کرتا ہے۔ اگرچہ ان الفاظ کے ابتدائی معانی اب ہمارے تصور میں نہیں آ سکتے۔ کیونکہ انھیں پختہ ثقافتوں کی زبان میں ترجمہ نہیں کیا جا سکتا۔ اندھا خوف' مذہبی جلال' خوفناک تنہائی' غم والم' نفرت' غیر معروف عاطفات جو اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ ان سب سے بچاؤ وغیرہ یہ تمام ایک پختہ کار روح کے احساسات ہیں' مگر حالت طفلی میں قوت فیصلہ کے فقدان کی وجہ سے حواس کو کند کر دیتے ہیں۔ الفاظ صدق دل کا مفہوم یہ ہے کہ فوری طور پر کسی کو پابند کر لیا جائے اور ملتجی ہوا جائے ۔اس سے تصوف کے طریق کار کی سمجھ آتی ہے 'جس کے زیر اثر قدیم انسان میں اجنبی اعمال کو

ممنوع قرار دے دیا جاتا ہے ' اور صدق دل سے احکام کی بجاآوری تسلیم کر لی جاتی ہے۔ مقدس جلال جو ذات کے بندھنوں سے بھی آزاد ہے۔ احکام وقوانین کا پابند ہو جاتا ہے۔ وہ خارجی عالمی قوت جس سے ابتدائی باضابطہ اعمال کا سرچشمہ نکلتا ہے' قبول کر لی جاتی ہے۔ ابتدائی دور میں یہ احساس جو مشقت آمیز تقریبات میں باعث آزمائش ہوتا ہے اور معاشرے کے سخت قوانین کا پابند ہوتا ہے۔ جب عظیم ثقافتیں اپنے عروج کو پہنچتی ہیں۔ اگرچہ ان میں اپنی اصل کی ابتدائی علامات موجود رہتی ہیں۔ لیکن پابندیوں کا صدق دل سے قبول باقی رہتا ہے اور ہر قسم کے فن 'مذہب 'سائنس اور سب سے بڑھ کر فکر ریاضی میں بھی نظر آتا ہے۔ ایک طریق کار جو سب میں مشترک ہے' جو روح کے علم کی چھان بین کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ وہ وسعت زمانی اور دیگر اشیاء کی مقررہ علامات کا مطالعہ ہے ۔ ہم دیکھتے ہیں کہ وہ مطلق مکان جو نیوٹن کی طبیعات 'رومی گرجوں اور اسلامی مساجد میں یکساں طور پر جلوہ نما ہے۔ وہ لاانتہائی ماحول جو ریم برینڈ کی مصوری اور بیتھوون کے سیاہی مائل چہار آہنگ راگ کو وسعت بخشتا ہے۔ وہی اقلیدس کے کثیر السطوح اشکال' پرتھی نون کے مجسموں' قدیم اہرام مصر اور گوتم بدھ کے تصور نروان اور سیسوسٹری دربار میں تنہا نشینی' اور جسٹینن اول اور لوئی چہار دہم' اسکیلس پلائی نس اور دانتے کا تصورالوہیت اور جدید ٹیکنیک میں مکانی قوت کا محیط ہونا۔ یہ ایک ہی طریق کار کی مختلف صورتیں ہیں یعنی وسعت عالم کی علامت نگاری کے واسطے سے توضیح اور تشریح۔

(۱۲)

ریاضی کی طرف مراجعت کریں۔ کلاسیکی عالم کو نقطہ آغاز مان کر جس میں کہ جیسا کہ' ہم نے دیکھا ہے۔ ہر تشکیلی عمل' تکوینی تنظیم سے متعلق تھا۔ جو ان کے لیے سامنے موجود قابل مشاہدہ اور قابل پیمائش تھا۔ اس کے مقابلے میں مغربی رومی ہیئت ' غیر مقید پختہ ارادہ اور بعیدالحد' روح تھی۔ اور اس کے منتخب نشانات خالص 'ناقابل ادراک 'غیر محسوس 'اور غیر محدود مکانی کیفیت ہیں ۔لیکن ہمیں اس نوع کی علامات کو غیر مشروط تصور نہیں کرنا چاہئے۔ اس کے برعکس یہ قطعی مشروط ہیں۔ اگرچہ انھیں یکسانیت کی روح کا جواز قرار دیا جاتا ہے۔ ہماری یہ کائنات جو ایک لامتناہی مکان ہے' ہمارے لیے جس کا وجود ایک حقیقت ہے' کلاسیکی انسان کے لیے سرے سے اس کا وجود ہی مفقود تھا۔ بلکہ اس کے نزدیک یہ اس قابل ہی نہ تھی کہ اس کا کوئی وجود ہوتا۔ دوسری طرف یونانی کائنات(جس کے متعلق تمام اطلاعات موجود ہیں) ہمارے لیے قطعی طور پر اجنبی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہمارے ماہرین طبیعات کے نزدیک لامتناہی مکان مختلف الاشکال ہے اور لامحدود پیچیدہ عناصر پر مبنی ہے۔ جیسا کہ اجتماعی طور پر قبول کر لیا گیا ہے' جو ہماری روح کی نقل اور مظہر کے طور پر عالم وجود میں آئی ہے۔ سادہ تصورات کو سمجھنا ہمیشہ مشکل ہوتا ہے۔ سادہ اس لیئے کہ ان بیانات کا بیشتر حصہ ایسے الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے اور ایسے خیالات پر حاوی ہوتا ہے' جو ناقابل فہم ہوتے ہیں' بلکہ بعض اوقات توان کا بیان بھی غیر ضروری ہوتا ہے' کیونکہ وہ بعض گروہوں کے وجدان ہیں محکم طور پر جمے ہوئے ہوتے ہیں اور مشکل اس لیے کہ ان کا سیاق وسباق اور نفس مضمون کسی حال میں بھی قابل ادراک نہیں ہوتا۔

اس لیے ایسے تصورات بیک وقت مشکل بھی ہوتے ہیں اور آسان بھی۔ اب جہاں تک جدید دور میں "مکان" کے مغربی معانی کا تعلق ہے، تو ڈیکارٹ سے لے کر اب تک اس اصطلاح کے وہی معانی مروج رہے ہیں جن کا ادراک مذہبی علامات سے ہوا ہے۔ گلیلو سے لے کر طبیعات کا ہدف یکساں رہا ہے، مگر کلاسیکی دنیا میں اس لفظ سے کیا مراد تھی، کسی کو اس کا علم نہیں۔

اس صورت میں بھی وہ کلاسیکی نام جو یونانی ادب کی وساطت سے ہم تک پہنچے ہیں، اور استعمال میں مروج ہیں، ایسے حقائق کو ظاہر کرتے ہیں، جن پر اس کی عظمت مبنی ہے۔ ہندسہ سے مراد ذریعہ پیمائش ہے اور حساب اعداد کا فن ہے۔ مغربی ریاضی نے یہ تصورات مدت سے ترک کر دیے ہیں مگر اس نے اپنے عناصر کے لیے کوئی نئے نام تلاش یا تجویز نہیں کیے۔ کیونکہ تجزیے کی اصطلاح بہت بری طرح سے ناکافی ثابت ہو رہی ہے۔

کلاسیکی ریاضی کا آغاز وانجام انفرادی اجسام کے اوصاف پر غور وخوض اور ان کی سطوحات کی تجدید ہے۔ گویا بالواسطہ اعوجاج (خطوط منحنی) اور مخروطی حصے کا مطالعہ ہے۔ اس کے برعکس ہم مسئلہ کی تہ تک پہنچنے کی کوشش کے باوجود صرف مکان کے تجریدی عناصر ہی سے آشنا ہیں۔ جس کا نہ تو مشاہدہ کیا جا سکتا ہے، نہ پیمائش، صرف ایک حوالے کے مرکزی تصور کی نمائندگی کرتا ہے۔ ایک خط مستقیم جسے یونانی قابل پیمائش کنارہ قرار دیتے تھے، وہ ہمارے لیے ایک خط لامتناہی سلسلہ نقاط ہے۔ لیبنز نے اپنے صفاریہ اصول کی وضاحت کے لیے ایک خط مستقیم کی مثال دی ہے، جسے بطور ایک انتہائی معاملہ پیش کیا ہے، اور نقطے کو دوسرا انتہائی معاملہ۔ جبکہ دائرے کا نصف قطر لامتناہی طور پر عظیم یا قلیل ہو گا۔ مگر یونانیوں کے نزدیک دائرہ ایک سطح مستوی ہے۔ اب اس کا مسئلہ یہ ہوا کہ اسے متوافق یا ہم عاد حالت میں لایا جائے۔ پس کلاسیکی ذہن کا سب سے بڑا مسئلہ وجود دائرہ کی تربیع ہے۔ اس کے عالمی ہیئت کا سب سے سنجیدہ مسئلہ ان سطوحات میں تبدیلی لانا ہے جو حالت مخروط یا خط منحنی کی صورت میں ہیں۔ ان کی اقدار میں کسی تغیر کے بغیر انھیں مستطیلی ہیئت میں لانا ہے۔ تاکہ وہ قابل پیمائش ہو سکیں۔ اس کے خلاف ہمارے لیے یہ مسئلہ کسی خاص اہمیت کا حامل نہیں، بلکہ ایک عام معاملہ ہے کہ عدد لا، کو الجبرے کے ذریعے بغیر ہندسی ہیئت کے کسی عدد کا نمائندہ قرار دے لیں۔

کلاسیکی ماہر ریاضی صرف وہی کچھ جانتا ہے، جو اسے نظر آتا ہے، یا جسے وہ گرفت میں لا سکتا ہے، مگر جہاں پر محدود اور مبہم بصارت ہو تو اس کے تخیل کا دائرہ کار ختم ہو جاتا ہے۔ اور اس کی سائنس اس کا ساتھ چھوڑ دیتی ہے۔ مغربی ریاضی دان نے جونہی کلاسیکی تصورات وتعصبات سے اپنے آپ کو آزاد کیا، وہ تجریدی میدان میں داخل ہو گیا اور اس کے لیے اعداد کی لامتناہیت میں کئی گنا اضافہ ہو گیا۔ اس کے لیے n (اب z نہیں رہا) ابعاد میں بدل گیا۔ اس منزل میں اس مینہ علم ہندسہ بغیر کسی ثانوی یا پیش پا افتادہ مدد کے کامیاب ہو جاتا ہے۔ مگر جب کلاسیکی انسان اپنے احساس ہیئت کو فن کارانہ حسن دینا چاہتا ہے، اور سنگ مرمر یا کانسی کو رقاص یا پہلوان کی شکل میں ڈھالنا چاہتا ہے، اور ان کی سطح پر ایسے خطوط یا خمیدگی نمایاں کرنا چاہتا ہے، جن سے توازن اور مطالب ومقاصد واضح ہو سکیں۔ تو وہ ان حدود کے اندر رہتا ہے جو پہلے

سے متعین ہیں۔ مگر جب مغرب کا سچا فن کار آنکھیں بند کر کے غیر مجسم موسیقی میں کھو جاتا ہے، جس میں اتحاد اور کثیر الاصواتی سر اس کے سامنے وہ تخیلات پیش کرتی ہے اور اسے دور دراز تصوارت میں گم ہو جاتا ہے۔ یہ صورت تمام بصری امکانات سے بلند وبالا ہوتی ہے۔ آپ صرف لفظ "شکل" کے معانی پر غور کریں، اسے جس طرح کے کلاسیکی مجسمہ ساز اور مغربی موسیقار راگوں میں جوڑ باندھ کر استعمال کرتا ہے۔ دونوں معانی میں جو تضاد ہے، وہی دونوں علوم ریاضی میں ہے۔ یونانی ریاضی دان اس لفظ کو وجود یا ہستی کے لیے استعمال نہیں کرتے، بالکل اسی طرح جیسا کہ یونانی ماہرین قانون اشیاء اور افراد کے لے علیحدہ علیحدہ ضمیر استعمال کرتے ہیں۔

کلاسیکی عدد خواہ وہ مکمل ہو یا مادی اور مجسم، دونوں صورتوں میں انسانی وجود کے تولد سے متعلق ہوتا ہے۔ مثلاً "عدد ایک"، کبھی بھی خالص عدد متصور نہیں ہوتا، بلکہ کسی شے کی صفت کے طور پر متصور ہوتا ہے۔ یعنی سلسلہ اعداد کی اعلیٰ شے۔ تمام اعداد صحیح کی ابتدا لہٰذا جملہ اقدار، پیمانہ جات اور مادیت کے تصور ہی سے ہوتی ہے۔ ۲ کی اکائی پہلا صحیح عدد ہے۔ جو ایک کا دگنا ہے۔ چنانچہ اسے مرد سے منسلک کر کے مردانہ عضو کی شکل دی گئی ہے۔ اور آخر میں ۳ کو جو فیثا غورث کے نزدیک ایک متبرک ومقدس عدد تھا، وہ شکل دی گئی جو مرد اور عورت کے ملاپ سے بنتی ہے۔ یعنی عمل توسیع وتولید۔

کلاسیکی ماہر ریاضی کے لیئے جمع اور ضرب ہی دو طریق کار تھے، جن میں اضافہ اور نسل کشی کا مقصد پورا ہو سکتا تھا۔ لہٰذا پہلا اعجاز ہی آشفتگی کا شکار ہو گیا۔ اب یہ اساطیری روایت جو قبل ازیں ناقابل فہم تھی، نئے معانی سے آراستہ ہو گئی ہے۔ اور اس سے ایک نامعقول غیر ناطق راز کا افشا ہو گیا۔ ہماری زبان میں نامعقول سے مراد لامختتم اعشاری اعداد کا استعمال مراد ہے۔ جس میں ایک بانی اور مادی عدد کی تباہی مضمر ہوتی ہے۔ یعنی تخلیق مسلسل جو دیوی دیوتاؤں کی طرف سے مقدر کی جا چکی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فیثا غورث کی کلاسیکی مذہب کی اصلاحات فی الواقع ڈی میٹری عقائد پر مبنی تھیں۔ اور خود ڈی میٹر دیوتا مادر ارض کے تصور پر مبنی ہے۔ لہٰذا دیوی مذکور کے لیے مبالغہ آمیز احترام کا تصور پیدا ہوا، اور اعداد کے لیے بھی علو مقام کا جواز نکل آیا۔

پس لازمی طور پر بتدریج کلاسیکی ثقافت کی نسبت ادلی سے ہو گئی۔ اپالونی ثقافت کی روح نے اشیاء کے معانی کو وجود سے منسلک کر دیا اور اس کے لیے مرئی، حد، اور ممنوع کے الفاظ کا استعمال مروج کیا، جو فوری حال اور مستقبل قریب سے منسلک کر دیا گیا۔ مستقبل بعید اور غیر مرئی کا سرے سے کوئی وجود ہی نہ تھا۔ یونانی اور رومی دونوں مکان کے دیوتاؤں کے لیے قربانی دیتے تھے، اور یہ قربانی اس مقام پر دی جاتی جہاں ان کا مقام قیام یا رہائش سمجھا جاتا۔ باقی تمام دیویاں نظروں سے اوجھل تھیں، بالکل اسی طرح جیسا کہ یونانی زبان بار بار ہمیں اس زبان کے مضبوط تمثالی تناظر سے واسطہ پڑتا ہے۔ اس میں مکان مطلق کے لیے کوئی لفظ نہ تھا۔ پس یونانیوں کے لیے منظر افق، نقطہ نگاہ، فاصلہ، بادل اور مملکت کے دور افتادہ مقامات جو اس قوم

سے ملحق اور باعث فخر تھے' کے لیے کوئی تصور نہ تھا۔ کلاسیکی باشندے کے لیے گھر وہ تھا جسے وہ اپنے قصبے یا گاؤں میں مشاہدہ کر سکے۔ اس کے علاوہ اس کے لیے گھر کا کوئی تصور نہ تھا۔ ہر وہ شے جو اس کے سیاسی حلقے سے باہر تھی' اجنبی سمجھی جاتی تھی' اور ہر وہ شے جو باعث منفعت نہ ہو دشمن تھی۔ اس تنگ حلقے سے باہر خوف کی فضا تھی۔ جس کی وجہ سے ہر قصبہ دوسرے کو تباہ کرنے پر تلا رہتا۔ پولس جو قدیم یونان کی ایک شہری مملکت تھی' سب سے چھوٹی تھی۔ اور اس کی حکمت عملی کم نظری پر مبنی تھی' جو موجودہ دور کی خارجہ وزارتی حکمت عملی سے بہت مختلف تھی۔ جس میں غیر محدود مماثلت پائی جاتی ہے۔ کلاسیکی مندر جسے پہلی نظر دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی نوعیت کی سب سے چھوٹی عمارت ہے۔ کلاسیکی ہندسہ آرچی ٹاس سے اقلیدس تک اس طرح کا تھا' جیسا آج کل مدرسوں میں مروج ہے۔ جس پر آج تک اقلیدس کا غلبہ ہے۔ جس میں اس امر کا خیال رکھا جاتا ہے کہ اس کی اشکال مختصر اور چھوٹی چھوٹی ہوں تاکہ بچے باسانی ان کو بنا سکیں۔ اس وجہ سے کلاسیکی ماہر ریاضی ان فلکی اجرام کی اشکال سے محروم رہا جن پر قابو پانا اس کے لیے آسان نہ تھا۔ ان میں بعض اقلیدسی نظام کے تحت بنائی بھی نہیں جا سکتیں ۔ ورنہ حس لطیف کے مالک السکندری باشندے یقیناً" اس مسئلے کو غیر اقلیدسی ہندسہ کی مدد سے حل کر لیتے۔ کیونکہ متوازی اصول متعارفہ پر ان کی تنقید ۔ بہت مشہور ہے۔ اس کی صحت پر شک و شبہات کے باوجود اسے واضح نہیں کیا گیا۔ بلکہ اسے ایک فیصلہ کن دریافت کے قریب کر دیا گیا۔

کلاسیکی ذہن نے بلاحیل وحجت اپنے آپ کو محدود کر لیا اور صرف چھوٹی چھوٹی قریب کی اشیاء کے مطالعے میں مصروف ہو گیا۔ جبکہ ہم لامتناہی اور دور دراز کی اشیاء کا مطالعہ کرتے ہیں۔ ان تمام تصورات ریاضی کے لیے جو مغرب نے خود دریافت کیے یا دوسروں سے عارِیتاً" لیے ۔احصائے تفرقی کی ایجاد سے بہت پہلے اصطلاحات وضع کر لیں' اور عربی الجبرا' ہندوسانی علم مثلثات اور کلاسیکی میکانیات مناسب تجزیئے کے بعد اپنے علم ریاضی میں شامل کر لیے بلکہ بعض ایسے نظریات بھی بدیہی اور واضح بالذات تھے' اور ان کا تعلق ابتدائی حساب سے تھا' مثلاً ۲ x ۲ = ۴ جب تجزیاتی طور پر زیر بحث لایا گیا تو ایک مسئلے کی صورت اختیار کر گیا۔ اور اس کا حل نظریہ مجموعات میں سے منہائی کے بعد حاصل ہوا۔ اور بعض نقاط پر یہ حل ابھی تک تشنہ تکمیل ہے۔ افلاطون کے عہد میں یہ مسئلہ نہ صرف ایک فریب نظر سمجھا جاتا بلکہ ایک غیر ریاضیاتی ذہن کی پیداوار بھی سمجھا جاتا۔ بعض صورتوں میں ہندسہ' الجبرے کی بنیاد پر تخلیق کیا جا سکتا ہے اور الجبرا ہندسہ کی بنیاد پر۔ اس صورت میں آنکھ کو بند کر لیا جائے یا اسے حکم کے تابع کر لیا جائے۔ ہم پہلا اختیار استعمال کرتے ہیں۔ اور یونانی دوسرے اختیار کو ترجیح دیتے تھے۔ ارشمیدس کو اپنے خوبصورت مخروطی چکر کے انصرام میں بعض عام حقائق کا ذکر کرتا ہے جو لیبنز کے طریق معین تکملہ میں بنیادی حیثیت کا حامل ہے۔ مگر یہ تمام طریق کار اپنے جدید سطحی ظاہر کی وجہ سے مجسم پیما اصولوں کے تحت عمل میں لائے گئے ۔ ایسی صورت میں ایک ہندوستانی ماہر ریاضی علم مثلثات کا کوئی اصول دریافت کر لیتا۔

(۱۳)

کلاسیکی اور مغربی اعداد میں بنیادی فرق کی وجہ سے اعداد کی ان دونوں دنیاؤں میں بھی ایک عنصر سے دوسرے میں شدید اختلافات پائے جاتے ہیں۔ اقدار کے تعلق کو تناسب کہا جاتا ہے' جو اپنے ربط کی وجہ فعالیت کے تصور پر محیط ہے۔ ان دونوں الفاظ کی اہمیت صرف ریاضی ہی کے لیے اہم نہیں۔ بلکہ یہ الفاظ موسیقی اور مجسمہ سازی کے فنون میں بھی انتہائی اہمیت کے حامل ہیں۔ کسی بھی مجسمے کی تخلیق میں اس کے مختلف حصوں میں تناسب کے علاوہ قدیم کلاسیکی ہنر میں مجسموں کی شکل وصورت ' نبت کاری' اور دیواری نقاشی 'میں پیمانوں میں کمی بیشی کی ضرورت پڑتی ہے۔ وہ الفاظ کا اضافہ جن کا موسیقی میں کوئی مطلب نہیں ہوتا' اور جس طرح ہم ہیروں کی تراش خراش کے فن میں' جن میں ان کا اصل حجم کم کر دیا جاتا ہے 'جہاں تک انعقاد مجالس کا معاملہ ہے' گروہوں کو ادھر ادھر منتقل کرنے سے فیصلہ کن اثرات مرتب ہوتے ہیں' اور ہر موسیقار اس سے متفق ہوتا ہے کہ اس طرز عمل سے موسیقی کی تاثیر پذیری میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اس کی تائید میں اٹھارویں صدی کی ایک مشہور دھن کا حوالہ دیا جا سکتا ہے:۔

I ema can Varia Zon

تمام توازن استقلال پذیر ہوتا ہے۔ اور تمام منتقلی اجزاء کے تغیر وتبدل کا مظہر۔ اقلیدس کے نظریہ مطابقت سے موازنہ کریں' اس کا ثبوت اثنا کی فرضی نسبت پر منحصر ہے۔ جدید دور میں عمل منہائی زاویئے کی زاویئے کی فعالیت سے حاصل کرلیا جاتا ہے۔

(۱۴)

یونانی زبان کے حروف تہجی 'الفا' اور 'او میگا' کلاسیکی ریاضی میں عمل ہیں(وسیع تر مفہوم میں ابتدائی حساب بھی اس میں شامل ہے)۔ یعنی واحد بصری موجود عدد کا حاصل۔ مجسمہ سازی کے دوسرے فن میں تجلی قطب نما ہے۔ دوسری طرف فعالیتی تحقیق جہاں پر کہ نتیجہ قدری نوعیت کا نہ ہو' بلکہ باضابطہ اور عمومی امکانات پر بحث کی صورت ہو' تو طریق کار کی بہترین توضیح ترکیبی عمل ہے' جو عمل موسیقی سے بہت حد تک مشابہ ہے۔ اور فی الحقیقت موسیقی کے نظریات میں متعدد تصورات شامل ہوتے ہیں۔(کلید' اجزائے جملہ' لونیات' وغیرہ) یہی اصول طبیعات میں بھی استعمال کیا جا سکتا ہے۔ اور اس پر اختلاف کیا جا سکتا ہے کہ اس عمل کے تحت متعدد اختلافات حل کیے جا سکتے ہیں۔

ہر عمل یہ ثابت کرتا ہے اور ہر کارروائی اس مجاز کی تردید کرتی ہے' ایک صورت میں تو کوئی شخص ایسا کام کرتا ہے۔ جو دیکھا جا سکتا ہے اور دوسری صورت میں کوئی شخص کسی موجود شے کو تحلیل کر دیتا ہے۔ اس طرح ہمیں علم ریاضی کی دو حالتوں میں ایک اور نوعیت کے اختلاف کی نشاندہی ہوتی ہے۔ جبکہ کلاسیکی ریاضی چھوٹی چھوٹی اشیاء کی جامد صورت پر عمل پذیر ہوتی ہے۔ اور حتمی عمل سرانجام دیتی ہے۔ جبکہ لامتناہی

ریاضی تمام باضابطہ امکانات کا احاطہ کرتی ہے اور فعالیتوں' کارروائیوں' مساواتوں اور مخروطات کو موضوع عمل بناتی ہے۔ اس امر کے لحاظ کے بغیر کہ اس سے کوئی نتیجہ برآمد ہو سکے گا یا نہیں 'عمل جاری رکھتی ہے۔ اور جہاں تک گزشتہ دو صدیوں کا تعلق ہے۔ اگرچہ موجودہ دور کے ریاضی دان اس حقیقت کا بمشکل احساس کرتے ہیں 'ریاضی کے دائرہ عمل میں بہت زیادہ صوری تبدیلی ہوئی ہے جس کے نتیجے میں اگر یہ کہا جائے کہ جدید ریاضی میں مجموعی طور پر بہت زیادہ وسعت پیدا ہوئی ہے تو ہم غلط نہ ہوں گے۔ یہ تمام عمل 'جسے ہم زیادہ سے زیادہ سمجھنے لگیں گے' مغربی ذہانت کے عام اظہار کی بدولت ہے۔ جس میں فاؤسی روح کارفرما ہے۔ اور یہ روح کسی اور ثقافت میں موجود نہیں ۔ان مسائل کی بڑی تعداد جو ہمارے علم ریاضی کو درپیش ہیں' ہم انھیں اپنے مسائل سمجھتے ہیں۔ بالکل اسی طرح جس طرح دائرے کے مسائل کو حل کرنا یونانی اپنا مسئلہ سمجھتے تھے۔ یعنی لامتناہی سلسلہ کی تحقیق تقارب۔(گاؤچی) بیضویت اور الجبرے کے احصاء کو ضربی فعالیت کے دورانیے میں تبدل(ایبل اور گاؤس) جو ممکن ہے۔ قدیم دور کے ماہرین ریاضی کو(جو سادہ اور متعین اور مقداری نتائج کے لیے کوشاں رہتے تھے) یہ عمل پیچیدہ ذوق کا مظاہرہ نظر آئے اور ممکن ہے آج بھی عام لوگ یہ سمجھتے ہوں۔ اب تو جدید ریاضی سے کم مقبول کوئی اور شعبہ علم نہیں اور اس میں بھی لامتناہی فاصلوں کا تصور موجود ہے۔ مغرب کے تمام بڑے بڑے" شاہکار ڈیوائن کامیڈی سے لے کر" پرسی فال تک غیر مقبول ہیں۔ جبکہ ہر کلاسیکی عمل ہومر سے لے کر پیراگوام کے آلٹر تک بلند ترین درجے تک مقبول رہا ہے۔

(۱۵)

پس بالآخر مغربی ریاضی کے عددی فکر کا مرکز تاریخی حدود کا مسئلہ ہے جو فاؤسی ریاضی سے متعلق ہے۔ اس مسئلے کی کلید جو اسے لامتناہیت تک رسائی بہم پہنچاتی ہے وہ فاؤسی لا متناہیت ہے 'جو عربی اور ہندوستانی عالمی تصورات سے بالکل مختلف ہے۔ وضع قطع کوئی بھی ہو -۔ لا متناہی سلسلے خمیدگی یا فعالیت ---۔ عدد ضرور موجود ہوتا ہے۔ ان کی روح نظریہ تحدید ہے - یہ حد اس تحدید کا قطعاً" برعکس تصور ہے(بغیر اس نام سے موسوم کیے) کلاسیکی مسئلہ تربیع دائرہ سے ہے۔ اٹھارویں صدی کے آغاز میں اقلیدسی اصول احصاء کے حقیقی معانی اور قضیہ سابقہ میں ابہام شروع ہو گیا۔ کم مقدار کی اشیاء کا تصور لامتناہیت زیر دست تھا اور بڑی فنکارانہ چابکدستی سے اسے حل کر لیا جاتا۔ اس میں کسی حد تک کلاسیکی استواری کی علامات کا وجود لازمی تھا۔ یعنی مشابہت اقدار اگرچہ اقلیدس ان سے لاعلم تھا اور اگر وہ زندہ ہوتا تو انھیں تسلیم بھی نہ کرتا۔ لہٰذا صفر مستقل طور پر قائم ہے اور تسلسل خط کشی میں اس کا مقام +۱ اور -۱ کے مابین ہے۔ یولر کے لیے اپنی تجزیاتی تحقیق کے دوران یہ مسئلہ بہت بڑی رکاوٹ تھی۔ اور اس کے بعد میں آنے والوں کے لیے بھی یہ رکاوٹ اسی طرح قائم رہی۔ اس نے اس فرق کو صفر قرار دیا۔ انیسویں صدی میں آکر آخرکار یہ کلاسیکی احساس عدد ختم کیا گیا اور احصائے صفاریہ کو۔کاؤچی نے منطقی ثبوت فراہم کیا۔ اور تکمیلی توضیح سے تصور تحدید کی تائید کی۔ غیر متعینہ قلیل مقدار سے لے کر انتہائی محدود امکانی قدر تک قابل تغیر اعداد کا تصور خواہ

وہ معینہ عدد کی سانس روکنے کا عمل ہو' صفر نہیں ہوتا۔ کیونکہ اس قسم کے عدد کا کوئی قدری کردار نہیں ہوتا۔ خواہ اس کی حد کوئی بھی ہو۔ جیسا کہ اس نظریئے کے تحت حتمی طور پر قرار دیا گیا ہے۔ تخمینی طور پر قرار دیا گیا اس مد میں شامل نہیں ہوتا' مگر تخمینہ طریق کار اور کارروائی کو اس میں شامل کر لیا جاتا ہے۔ یہ کیفیت نہیں بلکہ ربط ہے پس ہماری ریاضی کے اس فیصلہ کن مسئلے میں ہم پر اچانک یہ انکشاف ہوتا ہے کہ مغربی روح کے لیے تاریخی ترتیب و تشکیل کتنی اہم ہے۔

(۱۶)

علم ہندسہ کو ابتدائی بصری پابندیوں سے اور الجبرا کو اقدار کے تصور سے آزاد کر کے' اور دونوں کے آپس میں اتحاد سے جبکہ نظریہ فعالیت کی تمام تحدید متعلقہ خط کشی اور شمار حذف ہو گئے 'تو مغربی ریاضی عددی فکر کی عظیم شاہراہ پر گامزن ہو گئی' کلاسیکی ریاضی کا عدد مستقل متغیرات میں تحلیل کر دیا گیا۔ علم ہندسہ نے تجزیاتی صورت اختیار کر لی اور تمام اعداد محسوس تحلیل ہو گئے۔ اور ریاضیاتی مجسمات کو ان سے تبدیل کر دیا گیا' جن سے کہ صارم ہندسی اقدار حاصل کی گئی تھیں۔ جس عمل کے لیے ایسے تجریدی مکانی رابطوں کا سہارا لیا گیا' ان کا انجام کار اوراکی حال کے تناظر میں نفاذ کا کلی طور پر خاتمہ ہو گیا۔ اس عمل کا آغاز اقلیدس کی مناظری اشکال ہندسی تیزاتی کے تبدل سے ہوا' جس کا حوالہ نظام تحلیلی جن کا انتخاب بطور ابتدا بے قاعدہ ہوا ہو' اور دوران کارروائی ان کا اصول موضوعہ کم کر دیا گیا ہو' اور مفروضیت قیام ہندسی مقصد اسی شرط پر استوار ہو کہ دوران کارروائی(فی نفسہ بھی مساواتی تھی اور کسی پیمائش پر مبنی نہ تھی) ایسی حالت میں خطوط مرتبہ کا نظام تبدیل نہیں ہو گا مگر یہ خطوط مرتبہ فوری طور پر خالص اور سادہ اقدار میں تبدیل ہو جائیں گے' اور یہ نقاط کے مقام کو تبدیل کر کے ان کی جگہ نہیں لیں گے۔ لہٰذا مکانی عناصر کی حیثیت اختیار نہیں کریں گے۔ عدد جو اشیائے تکوین کی حد ہے' اسے اس سے قبل اتنی واضح صورت میں کبھی پیش نہیں کیا گیا۔ مگر اس کی وضاحت بطور مساوات تمثیلی طور پر ہی کی جاتی تھی۔ ہندسہ نے اپنے معانی تبدیل کر لیے تو تحلیلی نظام کی تصویری وضاحت بھی ختم ہو گئی اور نقطہ محض تجریدی عدد کی حیثیت اختیار کر گیا۔ فن تعمیر میں ہم اسے نشاۃ ثانیہ کا دروں صفتی تغیر تصور کرتے ہیں' جو باروق سے لے کر مائیکل انجیلو اور وائی گولا تک نمایاں ہے۔ بظاہر گرجے کی عمارت کے سردر کی جگہ خطوط مستقیم نے لے لی۔ اور سردر بے مقصد ہو کر رہ گئے۔ واضح محدد کی جگہ روم اور فلورنس میں کولونیات اور متعدد منزلوں نے لے لی۔ ستون اور پلستر جھرمٹوں کی صورت اختیار کر گئے۔ صفاریہ مرغولوں اور خرطوشوں میں شاندار اور رواں عناصر کا اضافہ ہو گیا۔ اور تعمیر سجاوٹ اور آرایش کی صورت اختیار کر گئی ۔ریاضی کی زبان میں متصدی اور تقریبی ستون جھرمٹ کی صورت اختیار کر گئے اور سردر مختصر وقفوں سے کشادہ اور تنگ ہوتے رہے۔ دیواروں چھتوں اور بالائی منزلوں کی راہ ہموار فرشی سطحیں استرکاری اور مزین کام سے چمک اٹھیں۔ نقش و نگار' رنگ و روغن کے ساتھ روشنی اور سائے کی حسن ترتیب نے چکا چوند پیدا کر دی۔ روشنی فی نفسہ جس کا منظر ڈریس ڈان 'وی آنا اور پیرس میں نظر آتا ہے۔ فی الواقعہ موسیقی کے عنصر کی حامل ہے۔ ڈر -اسڈن زونگ کی عمارت ہم صوتی

کے مطابق اقلیدس کا بدیہی مساوات کا نظریہ محض ایک اظہار کی حیثیت کا حامل ہے' جسے ہم کسی اور اظہار سے تبدیل کرسکتے ہیں۔ فی الحقیقت ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایک متعین نقطہ سے دویا زائد متوازی خط نہ کشید کیے جاسکتے ہیں' نہ حالت مستقیم میں اپنا وجود قائم رکھ سکتے ہیں۔ اور اس قسم کے تمام مفروضات سے سہ ابعادی ہندسہ کی طرف ہی رجوع کیا جاسکتا ہے۔ جسے طبیعات یا علم ہیئت میں استعمال کیا جاسکتا ہے۔ اور بعض صورتوں میں اقلیدس کے مفروضات سے زیادہ مفید ہو سکتے ہیں۔

صرف یہ سادہ اصول متعارفہ کہ وسعت لامحدود ہے (غیر محدودیت' جب سے ری مان اور نظریہ خمیدہ مکان کو لامتناہیت سے ممتاز سمجھا جانے لگا ہے) یہ اصول فوری شعور کے لازمی کردار کی نقیض کرتا ہے۔ اس کے تحت آخرالذکر کا انحصار نور کی رکاوٹ پر ہے۔ اس سے خود بخود مادی تحدید کا وجود بر قرار ہوجاتا ہے۔ مگر تجریدی اصول تحدید کا تصور ممکن ہے جس کی وجہ سے ایک بالکل نیا مفہوم پیدا ہوتا ہے۔ اور بصری تعینات کے امکانات میں اضافہ ہوتا ہے۔ ایک سنجیدہ مفکر کے لیے کارتیسی ہندسہ کے موجودہ نظام کے تحت اس رجحان کا احتمال موجود ہے کہ سہ ابعادی مکان سے آگے بڑھ کر تجرباتی مکان میں کھو جائے جسے عدد کے علاماتی میں ایک غیر ضروری پابندی تسلیم کیا گیا ہے۔ اگرچہ ۱۸۰۰ء تک متعدد ابعادی مکان کے تصور کا نظام موجود نہ تھا (یہ افسوس کا مقام ہے کہ اس سے بہتر لفظ تلاش نہیں کیا جاسکا۔) جس کی بنیاد پر وسیع تر تجزیہ ممکن ہوتا۔ حقیقی پہلا اقدام اس وقت اٹھایا گیا جبکہ استعداد (جو فی الحقیقت لوگا رتھم ہے) کو اس کے ابتدائی محسوس اور قابل حصول مادی سطح سے الگ کرلیا گیا۔ اور غیر منطقی اور پیچیدہ قوت نماؤں کا استعمال کیا گیا۔ اور اسے فعالیتوں کے زیر اثر' عمومی ربط اقدار میں مکمل طور پر لایا گیا۔ یہ ہر کوئی تسلیم کرے گا کہ وہ شخص جو ریاضی کے دلائل کو سمجھتا ہے۔ کہ ہم ا ۳ کے مقام سے گزر کر ان کے مقام پر پہنچ گئے اور اس طرح سہ ابعادی مکان کی غیر ضروری شرط سے نجات حاصل کرلی۔

جب ایک دفعہ عناصر مکانی یا نقاط نے اپنے مستقبل بصری یاد گار کے مقام سے محرومیت حاصل کرلی۔ اور خطوط مرتبہ میں بطور انقطاع بصری نمائندگی کی بجائے اسے تین آزاد اعداد کا مقام مل گیا۔ تو اب اس میں کوئی رکاوٹ نہ رہی کہ ۳ کے عدد کو "ن" سے تبدیل کرلیا جائے۔ اس سے ابعاد کا تصور کلی طور پر بدل گیا۔ اب یہ مسئلہ نہ رہا کہ کسی نقطے کے اوصاف محل وقوع کے حوالے سے بصارت کی مدد سے کسی پیمانے سے پیمائش کی جائے۔ اس کی بجائے کسی گروہ اعداد کے تجریدی اقدار کو اپنی مرضی کے بعد سے پیمائش کرلیا جائے۔ عددی گروہ جو منظم اور آزاد عناصر پر مشتمل ہو' فی نفسہ ایک نقطے کا عکس ہے' اور اسے نقطے کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ بالکل اسی طرح ایک مساوات جو بروئے منطق وجود میں آئی ہو' اسے سطح مستوی کہا جاتا ہے۔ اور "ن" کے تمام نقاط کا مجموعہ ن ابعادی مکان کہلاتا ہے ۲۶۔ ان ماورائی امکانی جہانوں میں جو ہمارے ہر قسم کے احساس کی گرفت سے بعید ہیں' ایسے ملحقات موجود ہیں' جو ہماری تجرباتی

کا منظر پیش کرتی ہے۔ اٹھارویں صدی کی ریاضی ے ساتھ ساتھ اٹھارویں صدی کا فن تعیر بھی موسیقیت کے کردار کا حامل ہوگیا۔

(۱۷)

ہمارا یہ علم ریاضی ایک مدت بعد اس مقام پر ضرور پہنچنے والا تھا' جہاں پر نہ صرف علم ہندسہ کی مصنوعی پابندیاں بلکہ نظری اشکال بندی بھی موزوں نظریات کے تحت محسوس کی جا سکتیں۔ اور روح کو بھی ان کا احساس ممکن ہوتا۔ یہ تحدیدات فی الواقع داخلی امکانات کے اظہار کے راستے میں رکاوٹ بنتی ہے۔ بالفاظ دیگر یہ حدود ہی وہ مقامات ہیں جہاں تصوری عروجی وسعت بنیادی صورت حاصل کرتی ہے اور فوری شعور کے راستے میں حائل ہوتی ہے۔ کلاسیکی روح تمام افلاطونی اور رواقی تصورات کو ترک کرنے کے بعد بھی عالم محسوس کے نیچے دب گئی(چونکہ فیثا غورثی تصور اعداد کی اغلاط کا یہ مظہر لازمی تھا) اس کے نتیجے میں اس نے اپنی عظیم علامات کو ترک کر دیا۔ اور مادیت کو اسی موقع اور مقام پر عروج ملنا بالکل ناممکن تھا۔ مگر فیثا غورثی عدد کا جس صورت میں تصور کیا ہے' اس میں انفرادی اور زیرکی سے امور معلومہ کے حقائق کو بطور خلاصہ فطرت اس طرح پیش کیا گیا ہے ڈیسکارٹیز اور اس کے جانشینوں نے عدد کو ایسی شے سمجھا جس پر فتح حاصل کی جا سکتی تھی' یا جسے بالجبر قابو کیا جا سکتا تھا' اس سے تجریدی تعلق قائم کیا جا سکتا تھا جو شاہانہ بے رخی کا اظہار کرتا ہو' اور اسے کسی قسم کی تناظری مدد کی ضرورت نہ ہو اور ہمیشہ فی نفسہ فطرت کا مقابلہ کر سکتا ہو۔ عزم لی القوت(نٹشے کا اصول عمل میں لایا جائے) جیسا کہ قدیم ایڈا کے رومی 'ان کے گرجے اور صلیبی جنگیں بلکہ وا ئجنگ کے فاتح رومی بھی شمالی روح کو اپنے حلقے میں پر شکوہ بنا کر پیش کیا۔ جو یوں معلوم ہوتا ہے کہ ایک توانائی محو پرواز ہے۔ مغربی عدد میں یہ قوت موجود ہے۔ اپالوی عہد کی ریاضی میں عقلیت' بصریت کی غلام ہے۔ جبکہ فاؤستی نظام فکر میں یہ آقا ہے۔ ریاضی کا قائم بالذات "مکان" ہم دیکھتے ہیں کہ غیر کلاسیکی ہے۔ اگرچہ اس احترام کی وجہ سے جو ماہرین ریاضی کے ذہن میں یونانیوں کے لیے موجود تھا۔ وہ اس حقیقت کو سمجھ نہ سکا۔

روزمرہ کے مشاہدے میں آنے والے اور تصویروں میں دکھائے جانے والے وسیع وعریض لامتناہی مکان سے یہ تصور بالکل مختلف تھا۔ اور کانٹ کے اس خاتمنی تصور سے بھی مختلف تھا جو مبہم اور محض تخیلی پیداوار تھا۔ یہ ایک خالص تجریدی' تصوراتی اور ناقابل حصول ایسی روح کا مفروضہ ہے' جو تجربہ کے محسوس عمل سے کم از کم مطمئن ہے۔ اور بالاخر ان تمام تجربات کو ایک طرف پھینک دیتی ہے نتیجہ" اس وجہ سے داخلی بصیرت بیدار ہو چکی ہے۔ اور پھر یہ پہلی دفعہ' ان لوگوں نے لیے جو اقلیدی ہندسہ کے دل سے ممنون تھے۔ اور یہ سمجھتے تھے کہ ہر دور میں یہی درست 'سادہ اور واحد ہندسہ ہے۔ جب انھوں نے ذرا بلند ہو کر دیکھا تو معلوم ہوا کہ ماسوائے مفروضات کے اس کی کوئی حیثیت نہیں' اور گاس ہی کے دور سے ہم سمجھتے ہیں کہ اسے دیگر غیر ادراکی علم ہندسہ کے مقابلے میں ثابت کرنا ناممکن ہے۔ اس ہندسہ کے متعلق تنقیدی بیان

تحقیق کے محتاج نہیں ۔ اور جو مسلسل تجرباتی طبیعات کے اعداد دو شمار کے ساتھ مربوط اور ہم آہنگ ہوتے ہیں ۔ مکان کی یہ ارفع وا اعلیٰ صورت جو مغربی ذہن کی مسلسل علامت رہی ہے' صرف مغربی ذہن نے یہ کوشش کی اور اس میں وہ کامیاب بھی رہا کہ تکونیات کو تسخیر کیا جائے اور غرض کے لیے اس نے اپنی کوشش کو مزید وسیع کیا ۔ تاکہ اجنبی اور غیر معلوم اشیاء کا ادراک حاصل ہو ' اور تصرفات و ممنوعات کے اصولوں پر دسترس حاصل ہو' جب فکر اعداد کے عمل پر رسائی حاصل نہ ہوئی ' کامیابی حاصل نہ ہو سکی۔ بالاخر انسانی ذہن نے فکر اعداد پر بھی قابو پا لیا ۔ اگرچہ یہ منزل سرکرنے میں معدود دے چند اشخاص ہی کامیاب ہوئے جو انتہائی پیچیدہ نظام اعداد (چورکنی احصائے حال) کے ادراک کے اہل تھے اور بظاہر بالکل بے معنی علامات ' مثلاً" a-N کا مخصوص عمل کے تحت کردار سمجھ سکتے ہیں ۔ یہی وہ مقام ہے جہاں پر اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ حقیقت سے مراد صرف ادراک بالحواس سے ثابت ہونے والی حقیقت نہیں ۔ کیونکہ روحانی وجدان سے بھی حقیقت کا شعور ممکن ہے ۔ بلکہ تصورات کو حقیقت میں تبدیل کرنے کا ایک ذریعہ وجدانی شعور بھی ہے ۔

(۱۸)

اس عظیم وجدان کی بدولت تمثالی مکانی عالم ' مغربی ریاضی کے آخر اور فیصلہ کن تخلیق قرار پائے ۔ وسعت اور ذہنی موشگافیوں نے گروہی نظریہ تفاعل کو موثر بنادیا' گروہ یا اصناف ریاضی کے یکساں تمثال کا مجموعہ تصور کیے جاتے ہیں ۔ یعنی تمام تفرقی مساواتوں کا مجموعہ جو خاص نوعیت کا ہو' جو اپنی تشکیل میں ڈیڈے کا ئنڈ کے اعداد تجسیمی سے مشابہ ہیں ۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ نئے اعداد کی متعدد دنیائیں ہیں جو یہاں آباد ہیں۔ جو ضروری نہیں کہ کسی ماہر کی داخلی بصیرت کے عروج و عرفان کا باعث ہوں۔ اب مسئلہ یہ ہے کہ ان وسیع ' تجریدی نوعیت کے نظام میں ' ایسے عناصر تلاش کیے جائیں جو کسی حد تک مقابلتاً" کسی گروہ کی کارروائی میں (مثلاً" نظام کی قلب ماہیت) متاثر نہ ہوں ' اور اس کی بدولت ریاضی کی زبان میں ثبات حاصل کرلیں ۔ یہ مسئلہ جیسا کہ کلین نے اسے بیان کیا N ابعادی کثیر السطوحات (مکان) کی تغیر طبعی اشیاء کا ایک گروہ کا معائنہ درپیش ہے جبکہ کثیرالسطوحات کی شکل وصورت پر تغیر طبعی سے کوئی اثر نہ پڑا ہو ۔

یہی وہ مقام عروج ہے جہاں پر مغربی نظام ریاضی ' ہر داخلی امکان کے خاتمے کے بعد اور اپنے انجام یعنی فاؤستی نظام کی نقل اور محض اظہار نظریات کے بعد اپنی ترقی کا باب اسی طرح ختم کردیتا ہے ' جس طرح کہ تیسری صدی میں کلاسیکی دور کی ریاضی کا اختتام ہوگیا ۔ سائنس کی یہ دونوں صورتیں (جن میں سے صرف ایک یعنی عضوی ساخت کا آج بھی تاریخی حوالے سے جائزہ لیا جاسکتا ہے) اعداد کے نئے تصور کے تحت وجود میں آئیں یہ ایک صورت میں فیثا غورث 'اور دوسری میں ڈیسکا رٹیز کا کارنامہ تھا ۔ دونوں علوم اپنے تمام حسن و خوبی کے ساتھ ایک سو سال بعد کمال کو پہنچے۔

دونوں علوم سائنس تین سو سال تک اپنے کمال کا ڈنکا بجاتے رہے اور پھر جونہی ان کی متعلقہ ثقافت پر زوال آیا' اور وہ شہری حکومتوں میں تبدیل ہوئیں ' ان کا کمال بھی زوال آشنا ہو گیا ۔ ہم آئندہ اس باہمی ربط وانحصار کا تذکرہ کریں گے ۔ ابھی صرف اسی قدر کافی ہے کہ ان عظیم ریاضی دانوں کا دور ختم ہو گیا ۔ موجودہ حالت میں ہمارا فریضہ صرف اسی قدر ہے کہ ان کے عظیم الشان کارناموں کی حفاظت کی جائے ۔ پایہ تکمیل تک پہنچایا جائے اور رطب ویابس دور کرکے انھیں خالص بنایا جائے اور انتخاب کیا جائے ۔ یہ بڑا متحرک تخلیقی کام تو نہ تھا' مگر اس نے سکندری عہد کی ریاضی اور آخری دور کے یونان کو اپنے ذہن اور تفصیلی کارہائے نمایاں کی بدولت دنیائے علم میں مخصوص مقام عطا کیا ۔

مندرجہ ذیل تاریخی تفصیلات مذکورہ بالا حقائق کی تفہیم میں باعث سہولت ہوں گی:۔

کلاسیکی	مغربی
۱۔ جدید عدد کا تصور = ۵۴۰ ق م	تقریباً" ۱۶۳۰ء
عدد بطور قدر فیثا غورث	عدد بطور رابطہ ۔ ڈیکارٹیز' پاسکل
۴۷۰ ق م میں مجسمات	(نیوٹن ۔ لیبنیز ۔ ۱۶۷۰ء)
نقوش دیوار پر بازی لے گئے	(تقریباً" ۱۶۷۰ء موسیقی مصوری
	پر بازی لے گئی)
۲۔ ' منظم ترقی کی معراج	۱۷۵۰-۱۸۰۰
۴۵۰ ۔ ۳۵۰ ق م	
. افلاطون ۔ ارچی ٹاس ' یوڈو کسس	(این لر ۔ لگرینج ' لیپ لیس)
	(گلک ' ہائڈن ' معتروارث)
(ثریاز براکسی ٹیسلیز)	۱۸۰۰ء کے بعد
۳۔ دروں سمتی تکمیل اور عالم کا اختتام صوری	
	گاس ۔ کاچی ۔ ری مان
۳۰۰۔ ۱۵۰ ق م بی تھوون	
بی پس لیوکارس	
یوکارائڈ ۔ اپالونی ارشمیدس	بی تھوون

باب سوم

تاریخ عالم کا مسئلہ

مبنی بر قیافہ اور منضبط

(ا)

بالآخر اب ہم اس مرحلے پر پہنچ گئے ہیں کہ تاریخ کے ایسے پیکر کی خاکہ کشی کر سکیں ' جو ایسے مبصرین حادثات کے ذاتی نقطہ ہائے نظر سے آزاد ہو' جو متعلقہ عہد میں بقید حیات تھے ۔ نہ صرف ان کی آراء بلکہ ان کی شخصیت کے اثرات سے نجات حاصل کر سکیں' جو اپنی ثقافت میں دلچسپی نیز مذہبی ' ذہنی ' سیاسی اور معاشرتی رجحانات کے زیر اثر ' تاریخی مواد کو اس ڈھب سے منظم کر لیتے ہیں کہ وہ زمان و مکان کی حدود و قیود سے کبھی آزاد نہ ہو سکے ۔ اور اس کی شکل و صورت من مانے انداز میں مرتب کی جاسکے ۔ اس صورت میں تاریخی ہیئت تو برقرار رہے گی' مگر اپنے داخلی مضمرات سے بالکل تہی دست ہوگی۔

اب تک جو کمی رہی ہے وہ معروضیت کی عصبیت سے آزادی ہے ۔ فطرت کے معاملے میں تو یہ انقطاع تعلق مدت سے ہوچکا ہے' اور اس کا حصول بھی مقابلتاً" آسان تھا ۔ کیونکہ ماہر طبیعات ' اپنی ذات کی شمولیت کے بغیر میکانکی علت و معلول کی اس طرح تصویر کشی کر سکتا ہے 'گویا اس کی ذات کبھی وہاں موجود ہی نہ تھی ۔

دنیائے تاریخ میں بھی یہ عمل ممکن ہے 'مگر قباحت صرف یہ ہے کہ ہم اس امکان ہی سے بے خبر ہیں کہ تاریخ بھی معروضی انداز میں لکھی جاسکتی ہے ۔جدید مؤرخ اپنی معروضیت پر فخر محسوس کرتے ہوئے انتہائے سادگی سے لاشعوری طور پر اپنی عصبیت کا اظہار کر دیتا ہے۔ اسی بناء پر یہ کہنا بجا ہو گا۔ بلکہ کسی روز یہ زور دے کر کہا جائے گا۔ کہ اب تک تاریخ کے بیان میں خالص فاؤستی انداز اختیار نہیں کیا گیا۔ اس

انداز کا مطلب یہ ہے کہ یہ تصور ختم کر دیا جائے کہ 'حال' کسی خاص نسل کی ملکیت ہے۔ چونکہ بنی نوع انسان کی نسلوں کی تعداد لامتناہی ہے۔ اس لیے حال مطلق سے بھی ایک لامتناہی' اجنبی اور طویل دور مراد لیا جائے۔ اور اسے تاریخ کے مکمل تناظر میں ایک عبوری وقفے سے زیادہ اہمیت نہ دی جائے اور عام ادوار کے مساوی ہی سمجھا جائے۔ یہ رویہ ذاتی عصبیتوں کے بت کو توڑنے میں ممد ہو گا۔ اور حقائق کی صورت بگڑنے سے بچ جائے گی۔ ذاتی تمنائیں اور مقاصد' دوسروں سے ہم پلہ رہنے کی خواہش' امید وبیم 'اور دیگر ایسے رجحانات جن کا عام انسانی زندگی میں خاصا عمل دخل ہوتا ہے۔ تاریخ کے بیان پر اثر انداز نہ ہوں گے ۔اور اس نوعیت کے انقطاع سے بقول نطشے(جو خود اپنے اس اصول پر بہت زیادہ کاربند نہیں رہا) انسانی مسائل کے موزوں ادراک میں مدد ملے گی۔ ہر عالمی ثقافت سے اسی طرح لطف اندوز ہونا چاہیئے اور اسے بھی اسی طرح اپنا سمجھنا چاہیے۔ جس طرح افق میں ابھرتی ہوئی پہاڑیاں ہمیں اپنی محسوس ہوتی ہیں۔

ایک دفعہ پھر کوپر نیکس کے عمل کو دہرانا ہو گا۔ عمل آزادی سے مراد عصبیت کے بتوں کو توڑنا ہے۔ مغربی روح نے میدان فطرت(طبیعات) میں ان زنجیروں سے مدتوں پہلے نجات حاصل کر لی تھی۔ جب اس نے بطلیموسی دور میں وہ عالمی نظام اختیار کر لیا۔ جو آج بھی معقول اور روا سمجھا جاتا ہے۔ ماہر طبیعات یہ اعتراف کرتا ہے کہ اس کا کسی ایک سیارے پر موجود ہونا محض ایک حادثاتی امر ہے۔ اس کی اپنی مرضی یا اختیار پر مبنی نہیں۔

اسی طرح عالمی تاریخ کو ایک اصطلاح "جدید دور" سے بھی نجات لازمی ہے۔ یہ ایک حادثاتی نقطہ نظر ہے مگر اسے تکرار سے دہرایا جاتا ہے۔ اس سے نجات نہ صرف ممکن ہے بلکہ ضروری بھی ہے۔ یہ درست ہے کہ انیسویں صدی عیسوی کے متعلق ہمارا علم مکمل اور اہم ہے مثلاً" انیسویں صدی قبل مسیح کے مقابلے میں۔ مگر چاند بھی ہمیں مشتری اور زحل سے بڑا نظر آتا ہے۔ ماہر طبیعات نے فاصلے کے ان اثرات کو مدت سے سمجھ لیا ہے مگر مؤرخین ایسا نہیں کر سکے۔ ہم یونانیوں کی ثقافت کو قدیم کہتے ہیں۔ اور اس کے مقابلے میں اپنی ثقافت کو جدید ۔ کیا یونانی مصریوں کے مقابلے میں جدید نہ تھے؟ اور تو تاموسس کے دربار میں تاریخی طور پر زیادہ ترقی یافتہ نہ تھے۔ اگرچہ یہ عہد ہومر سے ہزار سال قدیم تھا۔ ہمارے لیے وہ واقعات جو ۱۵۰۰ء اور ۱۸۰۰ء کے مابین مغربی یورپ میں پیش آئے۔ ہمارے لیے وہ تیسری بڑی اہمیت کے حامل ہیں مگر چینی مؤرخین اس کے برعکس جو چار ہزار سال کی قدیم تاریخ کا مطالعہ لفظ اور فیصلہ دیتا ہے۔ اس کے لیے یہ دورانیہ مختصر اور غیر اہم ہے۔ تاریخ کی لامتناہیت کے حوالے سے وہ صدیاں زیادہ اہم ہیں جن کا تعلق ہین خاندان سے ہے(۱۰۶ ق م تا ۱۱۰ء) کیونکہ اس کی دنیائے تاریخ میں یہ صدیاں ایک خاص دور کا آغاز کرتی ہیں۔

(۲)

انسانی امکانات کے حدود میں فطرت اور تاریخ .، ایک دوسرے کے مخالف انتہائی حدود ہیں۔ جبکہ اسے اس امر پر قدرت حاصل ہے کہ وہ عالمی حقائق کو اپنی مرضی کی تصویر عالم میں منظم کر لے۔ ایک حقیقت اس وقت تک فطرت ہی کا درجہ رکھتی ہے جب تک یہ اشیائے تکوین کو اشیائے وجود کا مقام متعین کرنے کے لیے منظم کرتی رہتی ہے۔ حقیقت ذہن کی ایک پیداوار کے طور پر اور سوچ بچار کے بعد اور یقین بالحواس کے وسیلے سے اس کا تنقیدی جائزہ لیا جاتا ہے۔ اسے پہلے تو افلاطون' ریم برانٹ' گوئٹے اور بی تھوون کے الفاظ میں اور بعد ازاں پاری نائڈز' ڈیسکارٹیز' کانٹ اور نیوٹن کے الفاظ میں اس کی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ الفاظ کے درست مفہوم کے مطابق یہ تجربے کا وہ عمل ہے جو تکمیل پا چکا ہے اور' فطرت' کے نام سے موسوم ہے۔ ادراک کا دائرہ اختیار اور فطرت ایک ہی شے کے دو نام ہیں۔ اعداد کی علامات نے ہم پر ظاہر کیا ہے کہ مجموعہ اشیائے مدرکہ اور میکانی طور پر متعینہ اشیاء ایک ہی ہیں۔ وہ اشیاء جن کی صحت ثابت ہو' وہ ہمیشہ اسی قانون کے تحت زیر عمل ہوں گی فطرت ان اشیاء کا نام ہے جن پر قانون نافذ ہو۔ کوئی بھی ماہر طبیعات جو اپنے فرائض سے آگاہ ہے ان حدود سے تجاوز نہیں کرے گا۔ اس کا فرض منصبی ہے کہ وہ ایک منظم مجموعہ قواعد کی پیروی کرے' جس میں نہ صرف وہ تمام قوانین موجود ہوں جو اسے تصویر فطرت میں نظر آئے ہوں یہی اس کے لیے موزوں ہے علاوہ ازیں اسے اس تصویر کا کلی طور پر اظہار بھی کرنا ہو گا۔

استغراق بصیرت(اینا شاؤن) اس کے برعکس(گوئٹے کے الفاظ میں)" بصیرت کا بصارت سے محتاط انداز میں امتیاز کرنا لازمی ہے" ۔ یہ تجربے کا وہ عمل ہے جو فی نفسہٖ تاریخ ہے' کیونکہ یہ اپنے وجود کی تکمیل کرتی ہے۔ جو (زندگی) گزر چکی ہے وہ تاریخ ہے۔(مفنی ماضیٰ)

ہر حادث فقید المثال ہے۔ وہ دوبارہ نہیں ہو گا۔ وہ سمت کا نشان ہے۔(زمان) جو کبھی واپس نہیں آتا۔ وہ ہو چکا ہے اس کا شمار وجود میں ہو گا لیکن تکوین میں نہیں۔ وہ ختم ہو چکا ہے زندہ نہیں۔ وہ لوٹ کر نہیں آ سکتا۔ طلب نہیں کیا جا سکتا کہ ماضی کا حصہ ہو چکا ہے۔ یہی وہ نقطہ ہے جس میں عالمی خوف اور اس کا منبع پنہاں ہیں۔ اس کے برعکس ہر وہ شے جو قابل ادراک ہے وہ زمانی قیود سے آزاد ہے۔ اس کا نہ ماضی ہے نہ مستقبل' محض وہ 'موجود ہے' لہٰذا مستقل طور پر موجود۔ جیسا کہ قانون فطرت کے تقاضوں کے مطابق اسے ہونا چاہیئے۔ قانون اور اس کی حکمرانی غیر تاریخی ہیں۔ ان میں حوادث اور علت کا وجود نہیں ہوتا قوانین فطرت بہت سخت ہیں۔ لہٰذا غیر نامیاتی ضرورت یہ معلوم کرنا آسان ہے کہ ریاضی تنظیم اشیاء میں اعداد کا سہارا کیوں لیتی ہے کیونکہ یہ ہمیشہ بلا شرکت غیرے قوانین اور علت ومعلول کے قانون کے تحت اپنا فرض ادا کرتی ہے۔

تکوین میں اعداد کا وجود نہیں ہوتا۔ ہم صرف بے جان اشیاء کو شمار کر سکتے ہیں۔ یا ان کی پیمائش کر سکتے ہیں یا ان کو مختلف حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ اور ایسی زندہ اشیاء پر یہ عمل کیا جا سکتا ہے جنھیں زندگی سے محروم کر دیا جائے۔ خالص تکوین اور خالص حیات کو ان معانی میں اکٹھا نہیں کیا جا سکتا۔ یہ علت ومعلول اور قانون وپیمائش کی حکمرانی سے باہر ہیں۔ کوئی سنجیدہ اور خالص تحقیق علت و معلول کے قوانین سے تائید کی خواہش نہیں کرتی ۔اگر وہ ایسا کرے تو اس کا مطلب ہے کہ وہ اپنی روح سے بھی ناآشنا ہے۔

بایں ہمہ جب تاریخ کا اثباتی طور پر جائزہ لیا جائے تو یہ مکمل تکوین نہیں رہتی۔ پھر یہ ایک تمثال اور مورخ کے بیدار شعور سے نکلنے والی ایک عالمی صورت ہے جس میں تکوین وجود پر غلبہ حاصل کر لیتی ہے۔ اور مضمون موضوعہ میں کسی قسم کے نتائج اخذ کرنے کے امکانات بذریعہ سائنسی تحقیق کا انحصار ان اشیاء پر ہوتا ہے جو بحالت وجود موجود ہوں اور اس مفروضے کی رو سے اس معاملے میں یہ نقص رہ جاتا ہے کہ مذکورہ اشیاء کا تناسب جس قدر زیادہ ہو گا۔ اسی قدر میکانکی معقول مبنی بر علت ومعلول تاریخ سامنے آ جائے گی۔ گوئٹے کی' زندہ فطرت' بھی غیر ریاضیاتی عالمی تصویر پیش کرتی ہے کیونکہ اس میں اجسام وتصورات مردہ کی مقدار اتنی زیادہ ہے کہ وہ اس کے منظری حصے کو علیحدہ کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے ۔اور اس کا سائنسی تجزیہ کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ لیکن جب ان تکوینی اشیاء کا ذخیرہ بہت کم ختم ہوتا ہے' تو پھر تاریخ خالصتاً" تکوینی صورت اختیار کر لیتی ہے اور بصیرت کو ایسے تجربات درپیش ہوتے ہیں جو صرف فنون لطیفہ ہی کا حصہ ہیں جو دانتے کو اپنی روحانی بصیرت کی بدولت عالمی انجام کی صورت میں نظر آیا۔وہ غالباً" سائنسی طریق کار سے اس منزل پر نہیں پہنچا۔ اور گوئٹے کی طرح فاؤسٹ کے مطالعہ کے دوران بعض حقائق کا شعور حاصل کر لیا' پاپلائی نس اور جیارڈونو برونو اپنی تحقیقات کے دوران بصیرت سے بہرہ ور ہوئے۔ یہ تضاد تاریخی بصیرت کی داخلی تجربات کے تمام اختلافات میں پایا جاتا ہے۔ ایک ہی مقصد یا حقائق کے مردہ اجسام کی وجہ سے ہر مؤرخ اپنی اپنی بصیرت اور شعور کے مطابق علیحدہ علیحدہ نتائج اخذ کرتا ہے اور یہ ظاہر کرتا ہے۔ کہ مؤرخین کا گروہ کبھی بھی کسی ایک مقصد پر متفق نہیں ہو سکتا۔ ہر ایک کا اپنا تاثر ہوتا ہے جو غیر محسوس اور ناقابل ابلاغ ہوتا ہے۔ اسی کی بنیاد پر وہ فیصلہ کرتا ہے جس میں اس کی ذاتی پسند اور ناپسند کو بڑا دخل ہوتا ہے۔ اور ہر شخص اشیائے تکوین پر اپنا نقش ثبت کرتا ہے۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ گروہ مؤرخین کسی ایک طریق کار یا مقصد پر کبھی متفق نہیں ہو سکتے ہر ایک دوسرے پر واضح فکر کی کمی کا الزام عائد کرتا ہے۔ تاہم جو کچھ بھی اس فقرے یا جملے سے ظاہر کیا جاتا ہے وہ نہ تو دستکاری سے متعلق ہے نہ اس میں کوئی برتری یا درجہ تقدم مضمر ہوتا ہے۔ بلکہ اس کی بنیاد اختلاف رائے پر استوار ہوتی ہے۔ یہی امر تمام طبعی علوم پر بھی نافذ ہوتا ہے۔

بہرحال ہمیں اس حقیقت کو کسی صورت میں بھی نظر انداز نہیں کرنا ہو گا' کہ اس معاملے کی تہ میں یہ خواہش موجود رہتی ہے کہ تاریخ سائنٹیفک انداز میں لکھی جائے اور یہی خواہش باعث تضاد ہوتی ہے۔

اصل سائنس اس مقام تک رسائی حاصل کرتی ہے جہاں پر صحیح اور غلط کا تصور اپنی قدر قائم رکھتا ہے۔ یہ اصول ریاضی پر نافذ ہوتا ہے اور تاریخی مواد کے ابتدائی کام پر بھی ۔یعنی مواد کو جمع' انتخاب اور مرتب کرنے کی حد تک۔ مگر حقیقی تاریخی بصیرت(جس کا آغاز اس مقام سے ہوتا ہے) کے متعلق معاملات اتنی اہمیت اختیار کر جاتے ہیں کہ اہم الفاظ درست اور غلط ادائے مطلب کے لیے کافی نہیں ہوتے' بلکہ گہرے اور سطحی اسمائے صفت میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا ہوتا ہے۔

حقیقی ماہر طبیعات عمیق نہیں بلکہ شدت سے متنی ہوتا ہے۔ وہ صرف اسی وقت گہرائی میں پہنچتا ہے جب وہ اپنے مفروضے پر کام ختم کر کے آخری اور حتمی نتائج حاصل کر لیتا ہے۔ مگر اس مقام پر وہ پہلے ہی مابعد الطبیعاتی ہو جاتا ہے۔ فطرت کے مسائل سائنسی طریق کار سے حل ہوتے ہیں جبکہ تاریخ کے شاعرانہ انداز سے۔ بزرگ لیوپولڈ وان ر۔انکز کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ اس نے سکاٹ لینڈ کی شہزادی ڈرواڈ کے متعلق کہا' کہ اس نے حقیقی معانی میں تاریخ لکھی۔ اچھی تاریخی کتاب کا ایک فائدہ یہ ہے کہ قاری خود ہی اپنا اسکاٹ بن جاتا ہے۔

اور دوسری طرف اعداد کی سلطنت اور حقیقی علم کی دنیا میں ایک حکمران موجود ہے جسے گوئٹے "زندہ فطرت" کہتا ہے۔ جو خود تشکیلی اور تکوین کی قریب ترین اور خالص بصیرت ہے۔ فی الواقع تاریخ کی کوئی عمدہ منطقی تعریف نہیں کی گئی۔ گوئٹے کی دنیا پہلی نظر میں ایک جسم نامی' ایک وجود' تھا۔ اس لیے یہ دیکھنا آسان ہے کہ اس کی تحقیق خواہ وہ سطحی ہو یا طبیعاتی نوعیت کی' اعداد میں منتقل نہیں ہوتی یا۔ قانونی یا معلولی صورت اختیار نہیں کرتی۔ اور تجزیہ مقاصد کے عمل سے کیوں نہیں گزرتی۔ بلکہ صوریاتی کے بلند پایہ مفہوم تک محدود رہتی ہے اور کیا وجہ ہے کہ وہ مغربی نوعیت کا غیر کلاسیکی علت و معلول کا سلسلہ نہ تو استعمال کرتا ہے اور نہ ہی اسے اس کی ضرورت پڑتی ہے اور نہ ہی وہ اپنے سلسلہ تصورات کو کسی وزن یا بحر میں ڈالتا ہے۔ وہ کرہ ارض کے طبقات کو طبقاتی صورت میں ہی دیکھتا ہے وہ کبھی معدنیاتی فوائد کی طرف توجہ نہیں دیتا جسے وہ مردوں کی سائنس قرار دیتا ہے۔

ایک دفعہ مزید یہ کہنا چاہئیے کہ دونوں قسم کے عالمی تصورات کے کوئی حدود متعین نہیں۔ بہرحال اگر تکوین اور وجود میں بہت زیادہ تضاد بھی موجود ہو' پھر بھی یہ حقیقت اپنی جگہ موجود رہتی ہے کہ ہر قسم کی تفہیم میں یہ دونوں پہلو یکجا حاضر پائے جاتے ہیں ۔وہ شخص جو حالت تکوین کو تکمیل پذیر ہوتے ہوئے دیکھتا ہے وہ فی الواقع تاریخ کے تجربے سے گزرتا ہے ۔مگر وہ شخص ان واقعات کے وجود پر عمل جراحی کرتا ہے وہ فطرت کا شعور حاصل کرتا ہے۔

ہر شخص میں' ہر ثقافت میں' ہر ثقافت کے پہلو میں' ایک نوع کی جبلی افتاد طبع پائی جاتی ہے۔ ایک جبلی رجحان موجود ہوتا ہے کہ دونوں میں سے کسی صورت کو تفہیم عالم میں انتخاب کیا جائے۔ مغربی باشندہ بہت

زیادہ تاریخی تناظر کا شوقین ہے۔ جبکہ کلاسیکی انسان اس سے منزلوں دور تھا۔ ہم ماضی اور مستقبل پر نگاہ رکھتے ہیں اور حاصل شدہ نتائج کی پیروی کرتے ہیں۔ جبکہ کلاسیکی انسان صرف آشنائے حال تھا۔ اس کے علاوہ وہ اساطیری غیر متناسب روایات کا شائق تھا۔ ہمارے سامنے موسیقی کی ہر تار میں فلسطرینا سے دیگر تک کوئی نہ کوئی تمثال موجود ہوتا ہے۔ مگر یونانیوں کے سامنے صرف ایک ہی تمثال تھا' مجسمہ جو ان کے حال کا ترجمان تھا کسی جسم کی حسن ترتیب اس کے اعضاؤ حصص پر مبنی ہوتی ہے جو مکالماتی نغمہ نگاری اور وقت کے سلسلہ عناصر میں مخفی ہے۔

(۳)

پس عالی تصویر کشی کے لیے دو بنیادی عناصر وجود میں آتے ہیں۔ شکل وصورت کا اصول (گشالٹ) اور اصول قانون (گیسٹز)۔ زیادہ فیصلہ کن انداز میں مخصوص عالی تصویر فطرت میں نظر آتی ہے جس میں وافر تشریط میں قانون اور اعداد غالب پائے جاتے ہیں۔ اور زیادہ تر خالص انداز میں وجدانی تصویر عالم ابدی تکوین کی صورت میں دکھائی دیتی ہے اور اس کے گوناگوں غیر محسوس عناصر اعداد سے بالکل اجنبی رہتے ہیں۔ صورت کسی حد تک حرکت پذیر ہوتی ہے کسی حد تک تکوینی اور کسی حد تک گزرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اصول تشکیل' اصول تغیر ہی ہے۔ فطرت کی الف ب کی کلید قلب ماہیت ہی ہے۔ گوئٹے کی ایک تصریح ہے جو اس کی مشہور تخلیق foacy percipient Exact میں ہے جو سکون سے زندہ انسانوں پر اثر انداز ہوتی ہے اور جدید طبیعات کے طریق کار کی تکمیل کرتی ہے۔ لیکن طریق کار کوئی بھی ہو' اجنبی عناصر پر مشتمل ایک بہت بڑا حصہ باقی بچ جاتا ہے۔ حتی طبعی علوم میں یہ ماحقیٔ ناگزیر نظریات اور مفروضات کی صورت اختیار کر لیتا ہے' جنھیں نافذ کر لیا جاتا ہے۔ یاوہ اثر انداز ہو کر اپنی حیثیت منوا لیتے ہیں۔ اور ایک بڑی تعداد میں اعداد اور ضوابط چھوڑ جاتے ہیں۔ تاریخی تحقیق میں اس کی صورت تسلسل واقعات کی ہوتی ہے۔ تواریخ اور اعداد وشمار کا عددی ڈھانچہ جو بالعموم اجنبی شمار ہوتا ہے' اگرچہ عدد روح تکوین ہے۔ مگر اسے اس طرح تاریخی صوریات میں اس طرح بن لیا جاتا ہے کہ یہ کبھی بھی بے جا مداخلت کار معلوم نہیں ہوتا' کیونکہ یہ ریاضی کے حصے سے محروم ہے۔ تاریخی ترتیب کا عدد حقائق کے عجیب وغریب حادثات کو ریاضیاتی عد. متواتر حادثات کے امکانات سے ممتاز کر دیتا ہے۔ ایک خیالات کو تیز کرتا ہے اور نئے ادوار کی خاکہ کشی پہ عمل کرتا ہے۔ اور فہم وفراست کی مالک آنکھ کو حقائق کا آئینہ دکھاتا ہے۔ مگر دوسرا قانون مجسم ہے اور اپنا نفاذ چاہتا ہے۔ یہی تحقیق کا مقصد اور ہدف ہے۔ تاریخی عدد ایک سائنسی ذریعہ ہے' جو علم العلوم یعنی ریاضی سے استفادہ کرتا ہے۔ اور مخصوص اوصاف کے قطع نظر زیر استعمال لایا جاتا ہے۔ دو علامات کے مطالب کا موازنہ کیجیے:۔ ۱۲ x ۸ = ۹۶ اور ۱۸ اکتوبر ۱۸۱۳ء۔ ان اعداد کے استعمال میں وہی فرق ہے جو نظم ونثر میں الفاظ کے استعمال میں ہوتا ہے۔

ایک اور اہم نقطہ قابل توجہ ہے' کیونکہ تکوین ہمیشہ وجود کی بنیاد پر واقع ہوتا ہے۔ اور تکوین کی نمائندہ

عالی تصویر وہ ہوتی ہے جو ہمیں تاریخ مہیا کرتی ہے۔ اس لیے تاریخ' دنیا کی ابتدائی صورت ہے۔ اور فطرت ------- عالی میکانیت کی وسیع تر صورت۔۔ گویا دنیا کی موخر تصویر ہے' جسے وہی انسان مکمل کر سکتے ہیں جن کا تعلق ترقی یافتہ ثقافت سے ہو۔ فی الحقیقت وہ ظلمتیں جو قدیم بنی نوع انسان پر حاوی رہی ہیں اس کا اندازہ ہم آج بھی ان کے مذہبی رواجات اور اساطیر سے کر سکتے ہیں وہ تمام دنیائے خود سری وسرکشی دشمن بلائیں اور مہربان قوتیں۔ خود پسند حکمرانی' جسے نہ سمجھا جائے نہ اس کا تعین کیا جائے اور نہ شمار کیا جا سکے۔ اگر ہم پسند کریں تو اسے "فطرت" کہہ سکتے ہیں مگر فطرت سے ہماری یہ مراد تو کبھی نہیں ہوئی کہ ایک ذہین طبقہ اپنے تصورات کو دوسروں پر مسلط کر دے۔

صرف بچوں اور عظیم فنکاروں کی روحوں پر اس صدیوں سے فراموش کردہ نوزائیدہ معصوم عالم انسانیت کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے۔ مگر ابھی تک یہ صدائے بازگشت موجود ہے۔ اور شاذ ونادر بھی نہیں بلکہ غیر متغیر فطرت کے واسطے سے پختہ کار ثقافت کی روح مدنی بغیر کسی ندامت وپریشانی کے افراد کے اردگرد تعیر جاری ہے لہٰذا وہ حد سے بڑھا ہوا نفرت کا احساس جو سائنسی (جدید) اور فنی (غیر عملی) عالی تصور میں موجود ہے جو ہر آنے والا زمانہ جانتا ہے۔ کہ حقیقت پسند اور شاعر ایک دوسرے کو سمجھ نہیں سکتے۔ اس کے نتیجے میں تاریخی مطالعے کا یہ رجحان وجود میں آتا ہے جس میں ایک قسم کا بچگانہ عنصر موجود ہونا ناگزیر ہے جس میں ایک طفلانہ عنصر کا ہونا ضروری ہے جو خواب آور اور گوئٹے کی طرح جو ایک سائنس کی طرح ملبوس ہو (اس کی مادری زبان کی اصطلاح) مادہ پرست اور اس خطرے ناگزیر فطرت کے احتمال کے باوجود کہ وہ صرف عوامی زندگی کا ایک طبیعاتی بن کر نہ رہ جائے۔

فطرت کا مفہوم متعین ہے۔ اس کا تعلق حقیقت سے ہے جو بعض کے لیے خصوصی درجے کی حامل ہے مگر بڑی بڑی ثقافتوں کے آخری دور میں ام البلادی ثقافت مردانہ غالباً" مجلسی بھی ہے۔ مگر تاریخ فی نفسہ ایک معصوم' ..ان اور کم وبیش جبلی طریق ہے جو سب کے لیے یکساں اور موزوں ہے۔ آخرکار عددی بنیاد پر قائم یہی کیفیت ہے جس میں کوئی راز نہیں جو قابل برای ہے اور جو ارسطو اور کانٹ کے عملی جراحی کے تحت گزر چکا ہے۔ سوفسطائی اور ڈارون کے پیروکار جدید کیمیا اور طبیعات حیات کے مقابلے میں آزاد فطرت کی پیروی کرتے ہیں جو ہومر اور ایڈا کے ہاں پائی جاتی تھی۔ اور ڈورس اور گوتھک ان کے ہاں بھی موجود رہی ہے اسے نظر انداز کر دینے کا یہ مطلب ہے کہ تاریخی عمل کی تمام روح سے محرومیت اختیار کر لی جائے یہ صرف تاریخ ہے جو حقیقی طور پر فطری ہے اور میکانکی اصولوں پر بالکل درست سائنسدان کی فطرت جو روح کے نزدیک دنیا کا ایک مصنوعی تصور ہے لہٰذا یہ بظاہر متناقض کہ جدید انسان مطالعہ فطرت کو آسانی سے اور تاریخی مطالعے کو دقت سے سرانجام دیتا ہے۔

عالی رفتار کے متعلق میکانکی تصور کا رجحان جو کلی طور پر ریاضیاتی تجدید' منطقی تعینات' قانون اور علت ومعلول پر مبنی ہو۔ خاصا قبل از وقت معلوم ہوتا ہے۔ ایسے تصورات ثقافتوں کی ابتدائی صدیوں میں موجود

ہوتے ہیں جو ابھی تک کمزور' منتشر اور مذہبی تصورات کے مدوجزر میں گم ہیں۔ یہاں پر راجر بیکن کا نام لیا جا سکتا ہے مگر جلد ہی یہ رجحانات ایک سخت گیر کردار اپنا لیتے ہیں ہر اس شے کی طرح جو غلط ہوتی ہے اور روح سے غیر متعلق ہوتی ہے اور اس کی انسانی فطرت کے خلاف مدافعت کرنا پڑتی ہے' کیونکہ ان میں غرور اور تنہائی پسندی کی کمی نہیں ہوتی۔ خاموشی سے قابل فہم(ادراک اس کے مفہوم کے مطابق ایک عدد ہے۔ تشکیل اور مقدار دونوں صورتوں میں) ہر فرد کی خارجی دنیا میں غالب ترین' احساس کی زندگی کے اثرات اور تجربات سے مدد طلب اور مددگار۔ علت و معلول اور قانونی ضروریات کا ایک میکانکی مرکب۔ گویا کہ شہری ریاستوں کے تصور کا قدیم نمونہ خواہ وہ شیبا' بابل' بنارس' سکندریہ یا مغربی یورپ کے بین الاقوامی شہروں کی علامت ہو' یہ فطری قوانین کے تصور کا اس قدر متواتر تصور قبول کرتا ہے کہ جب سائنسی اور فلسفیانہ دباؤ پڑے(اس سے زیادہ اور کچھ نہیں کیا جا سکتا) تو روح کی اس حالت سے جو مسئلہ سامنے آتا ہے کہ روح اور میکانی تصویر عالم مل کر تشکیل عالم کرتے ہیں اور وہ یہ بیان ہے جس کی کبھی مخالفت نہیں کی گئی۔ یہ منطقیوں مثلاً" ارسطو اور کانٹ نے اسے غالب قرار دیا ہے مگر افلاطون اور گوئٹے نے اسے مسترد کر دیا ہے اور اس کی مخالفت کی ہے۔

(۴)

دنیا کو جاننے کا مسئلہ۔ اعلیٰ ثقافت کے باشندوں کے لیے ایک ضرورت ہے' بلکہ اسے فریضہ سمجھا جاتا ہے۔ اگر ہر شخص اپنے مفہوم کا خلاصہ خود بیان کرے تو یقیناً" ہر ایک کی ایک ہی رائے ہو گی۔ اگرچہ اس طریق کار کو سائنس یا فلسفہ کہا جائے گا۔ اگر متعلقہ شخص کی فن سے وابستگی اور وجدانی ایمان یکساں ہی ہوں گے' مگر اس امر کا امکان ہے کہ کوئی اور شخص اسے درست تسلیم نہ کرے۔ یہ صورت حالات یعنی عدم اتفاق رائے قائم رہتی ہے۔ اسی سے وہ عالمی صورت تشکیل پاتی ہے جو ہر فرد معاشرہ کے نزدیک درست اور اہم ہوتی ہے۔ اور اس کے لیے(جب تک کہ وہ اس کا دوسروں سے موازنہ کرے) حقیقتاً" یہی "عالم" ہے۔

یہ فرض منصبی دو پہلو ہے۔ کیونکہ اسی سے فطرت اور تاریخ میں امتیاز پیدا ہوتا ہے۔ دونوں اپنی اپنی زبان میں صورت کا اظہار کرتے ہیں۔ جو ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ اور اس امر کا امکان ہے کہ دونوں ایک دوسرے کی حدود سے تجاوز کریں' اور ایک دوسرے کی بیان کردہ عالمی تصویر کے متعلق کوئی اتفاق رائے قائم نہ کر سکیں اور روزمرہ کی زندگی کے معمولات میں بھی داخلی اتحاد کے قابل نہ ہو سکیں۔

سمت اور توسیع بہت نمایاں کردار ہیں' جو تاریخی اور سائنسی(تاثرہانٹ) تاثر کی ایک قسم ہے۔ اور کسی شخص کے لیے یہ ناممکن ہے کہ وہ دونوں کو بیک وقت تخلیقی طور پر اپنے اندر زیر عمل رکھے۔ جرمن لفظ(Ferne) ذو معنی ہے۔ جو فاصلے اور بُعد دونوں مطالب میں مستعمل ہے۔ لہٰذا اسی کی صورت توضیحی بھی

ہے اور نورگر بھی۔ تصورات کے ایک پہلو میں اس میں "استقبال" کا پہلو مضمر ہے' جبکہ دوسری صورت میں وہ مکانی بعد مراد ہے جو دو اشیاء کو ایک دوسرے سے علیحدہ رکھتا ہے' اور قاری کو یہ سمجھنے میں دقت نہ ہو گی کہ تاریخی مادیت ہمیشہ " زمان" کو ریاضیاتی بعد ہی تصور کرے گی۔ مگر ایک پیدائیشی فن کار اس کے برخلاف جبکہ نغمہ ہائے گوناگوں' جن کا تعلق مختلف اقالیم سے ہو' ہم پر منکشف کرے گا تو فاصلہ' تاثرات' نظاروں' بادلوں' افق' غروب ہوتے سورج کے متعلق بغیر کسی کاوش کے پیدا ہوتے ہیں۔ مستقبل کی فضاؤں میں لے جاتے ہیں۔ یونانی شاعر' مستقبل سے انکار کرتا ہے۔ نتیجہ" نہ تو اسے ان کا احساس ہوتا ہے اور نہ وہ ان کے متعلق نغمہ سرائی کرتا ہے۔ وہ اپنے قرب وجوار میں جکڑا رہتا ہے' کیونکہ وہ باہمہ تن حال کا باشندہ ہے۔

طبعی علوم کا محقق لفظ تحقیق کے پورے مفہوم کے مطابق اپنے دلائل مرتب کرتا ہے' خواہ وہ فیراڈے کی طرح عملی تجربات میں مشغول ہو' یا گیلیلو کی طرح نظری علوم میں چابکدست ہو یا نیوٹن کی طرح حساب کتاب کا رسیا ہو' اسے اپنی ذیلی لاسمت مقدارات ہی سے سابقہ پڑے گا جن کی وہ پیایش کرتا ہے' جائزہ لیتا ہے یا مرتب کرتا ہے۔ وہ اعداد کی مدد سے صرف مقدارات ہی کا تعین کر سکتا ہے' جن کا وہ علت و معلول کی مدد سے تعین کرتا رہے گا۔ جنھیں کسی نہ کسی قاعدے قانون کے تحت زیر تصرف لے آئے گا۔ جب وہ یہ حاصل کر لے گا تو اس کے لیے خالص فطرت کے علوم اپنا دروازہ بند کر دیں گے۔ ہر قانون مقدار سے متعلق ہے۔ یا جس طرح کہ ایک ماہر طبیعات کہتا ہے۔ کہ تمام طبعی طریقہ ہائے کار "مکان" میں راستہ تلاش کرتے ہیں۔ ایک جملہ جو ایک یونانی ماہر طبیعات کا ہے اسے بغیر تبدل حقائق کے درست کیا جا سکتا ہے۔ کوئی بھی طبعی واقعات اجسام کے مابین وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ اس سے کلاسیکی روح کے انکار مکان کے احساس کا پتہ چلتا ہے۔

تاریخی نوعیت کا طریق تاثر ہر مقداری شے سے لاتعلق ہے۔ اور ایک مختلف جسد نامی کو متاثر کرتا ہے۔ دنیا کے لیے فطرت یقینی طور پر ایک جائے تشکیک ہے مگر دنیا کے لیے تاریخ بعض دوسرے کیفیات مخصوص ہیں۔ ہم ان سے آشنا ہیں اور انھیں ہر روز استعمال بھی کرتے ہیں۔ اگرچہ ابھی تک ہم ان کے مخالف عناصر سے بے خبر ہیں ایک تو علم فطرت ہے اور ایک علم الانسان۔ ایک طرف سائنسی تجربات ہیں اور دوسری طرف ہمارا مشاہداتی علم۔ قاری کو یہ تضاد اپنی ذات کے اندر تلاش کرنا چاہیے۔ تو وہ سمجھ لے گا کہ میری مراد کیا ہے۔

شعور کی تمام کیفیات بالاخر بعد از تجزیہ تبدیلی صوریات ہی ثابت ہوں گی۔ ریاضی کی تبدیلی صوریات اور وسعت پذیری کی سائنس جو قوانین فطرت کو دریافت کر کے مرتب کرتی ہے' اور اس کے علت و معلول کے روابط طے کرتی ہے۔ اسے منظم کہا جاتا ہے تاریخ اور اجسام نامی اور حیات اور ہر وہ شے جس میں انجام اور سمت کے نشانات موجود ہوں " قیافہ " کہلاتا ہے۔

(۵)

مغرب میں منظم ترکیب برائے تفہیم معاملات عالم اپنے عروج پر گزشتہ صدی میں پہنچ کر آگے نکل گئی۔ جبکہ قیافہ شناسوں کے عظیم ایام ابھی آنے والے ہیں۔ تقریباً" ایک سو سال میں وہ تمام سائنسی علوم جن کا ہے کہ وہ دنیا میں بحیثیت علم انسان اپنا وجود پائیں وہ ایک ہی جامع علم "قیافہ" کا حصہ ہوں گے۔ تاریخ عالم کی صوری تشکیل کا یہی مطلب ہے۔ ہر سائنس میں اور ان علوم میں جو سائنسی حقائق پر کسی حد تک مبنی ہوں' انسان اپنی کہانی سنتا ہے۔ سائنسی تجربات روحانی معرفت خود کا علم ہیں۔ اسی نقطے سے قیافے پر ایک باب ریاضی کے حوالے سے پیش کیا گیا۔ ہمارا اس سے تعلق نہ تھا کہ یہ ریاضی یا وہ ریاضی کس منشاء کی مدعی ہے اور نہ ہی ہمارا کوئی تعلق کسی فاضل اجل سے ہے' یا اس کے تجربات یا اس کے نافذ کردہ نتائج کی اہمیت یا بحر علم سے ہے۔ مگر ہمارا تعلق ریاضی دان سے صرف بحیثیت انسان کے ہے' جس میں وہ اپنے ماحول یا تناظر میں اپنی ذات کی بات کرتا ہے۔ اور اس کے مقاصد سے جو اس کے تاثرات کا حصہ ہیں' ہمارے لیے یہاں صرف یہی اہمیت کا حامل ہے' وہ ایک ثقافت کا ترجمان ہے۔ جس کے متعلق وہ ہمیں اطلاعات فراہم کرتا ہے اور وہ بطور شخصیت' بطور روح اس سے متعلق ہے۔ بطور دریافت کنندہ' مفکر' تخلیق کار' اس ثقافت کی قیافہ شناسی میں ممد ہے۔

ہر قسم کی ریاضی اس ثقافت کے تمام تصورات کو باہر لا کر نمایاں کر دیتی ہے وہ تصورات جو اعداد سے وابستہ ہیں۔ یا مدرک اشیاء میں پوشیدہ ہیں۔ اس کا اظہار خواہ سائنسی اصولوں کے تحت ہوا ہو' یا مصر کی طرح عمارات کے حوالے سے ایک روح کا اعتراف۔ اگر یہ درست ہے کہ ریاضی کی ارادی کامرانیاں صرف سطح تاریخ کی ملکیت ہیں۔ تو پھر یہ بھی درست ہے کہ اس کے غیر شعوری عناصر یعنی اس کے اعداد اور وہ اسلوب جس کے مطابق وہ اپنی کائنات کی تعبیر کرتا ہے' جو خود مکتفی اور مبنی بر صوریات ہوتی ہے وہ اس کے وجود کے اظہار کی صورت ہیں۔ اور اس کے خون کی تصویر ہیں۔ اور اس کے عروج وزوال کی داستان حیات اور تخلیقی افعال سے اس کے گہرے روابط وہ اسی ثقافت کے اساطیر اور مسالک ہیں۔ یہ تمام صورتیں تاریخی صوریات کا موضوع ہیں۔ اگرچہ تاحال اس صوری امکان کو پوری طرح تسلیم نہیں کیا گیا۔

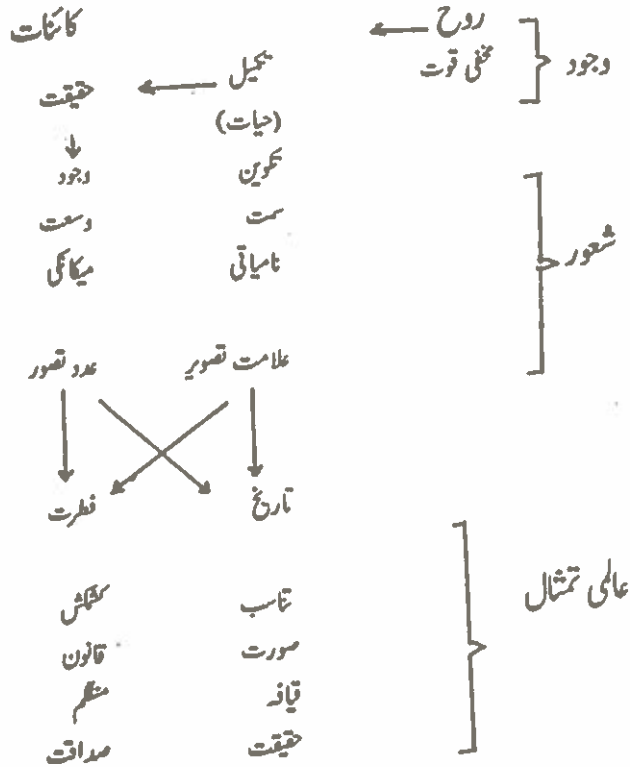
تاریخ کے نمایاں تناظر بھی اسی اہمیت کے حامل ہیں' جیسا کہ کسی شخص کا خارجی منظر نامہ (اس کا قدبت' وضع قطع' شہرت' اقدامات' طریق گفتار اور طرز تحریر) جیسا کہ وہ بولتا ہے یا لکھتا ہے اس کے نمایاں پہلو کیا ہیں۔

علم انسان میں یہ چیزیں موجود ہوتی ہیں اور اہم بھی۔ جسم اور اس کی تمام تفصیلات متعینہ اشیائے تکوین اور فانی جیسا کہ ہیں' روح کا مظہر ہیں۔ مگر اس کیفیت کے بعد علم انسان میں ان اشیاء کا علم بھی شامل ہے جسے انسانی نامیت کی اعلیٰ اقدار کا نام دیا جاتا ہے' جسے میں ثقافت کہتا ہوں۔ اور ان کی وضع قطع' کلام اور اعمال۔ ان اصطلاحات کے مطالب وہی ہیں جو ہم مختلف افراد کے حوالے سے استعمال کرتے ہیں۔

توضیحی' تخلیقی علم قیافہ' ہنر شبیہ سازی ہے۔ جو روحانی میدان میں منتقل ہو جاتا ہے۔ ڈان کہانے' ورتھر' جولیئن سورل' ایک دور کے مجسمات ہیں جبکہ فاؤسٹ ایک پوری ثقافت کا نمائندہ ہے' فطرت کے محقق کے لیے ماہر شکلیات ایک نظام ساز ہے۔ دنیا کی تصویر کشی نقال کا کام ہے۔ اور فطری وفا شعاری کے بساوی ہے ۔اور فن کارانہ نقش طرازی کے مشابہ ہے۔ جو گہرائی میں اپنا کام بالکل ریاضی کے خطوط پر سرانجام دیتا ہے۔ مگر ریمب رانٹ کا حقیقی شاہکار نقش مصوری قیافہ شناسی پر مبنی ہے۔ اس میں تاریخی لمحات کو قابو کر لیا گیا ہے۔ اس کی ذاتی تصویر کا سیٹ (گوئٹے کی تائید میں) ایک ذاتی سوانح۔ اسی طرح ہیں عظیم ثقافتوں کا بھی مطالعہ کرنا چاہیے۔ پیشہ ور مؤرخین کا وہ حصہ جو وفاداری' جو حقائق اور اعداد وشمار پر مبنی ہے' مقصد نہیں۔ بلکہ حصول مقصد کا ایک ذریعہ ہے۔ ذاتی معیاروں کے مطابق مواد کا اندازہ یعنی مفید' مضر' نیک' بد' تسلی بخش' غیر تسلی بخش' سیاسی صور یا معاشی تشکیلات' جنگیں یا فنون' سائنس یا دیوی دیوتا' ریاضی یا اخلاقیات' روح کے اظہار کی ایک علامت تکوینی کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہ انسانی علم سے شناسا ہے اور خود کو بھی افشا کرتی رہتی ہے۔ یہ قانونی پابندیوں کو قبول نہیں کرتی۔ اس کی طلب صرف یہ ہے کہ جو کچھ بھی اہم ہے اس کا احساس کیا جائے۔ اور اس لیے کہ عمل تحقیق کا اپنی منزل یعنی تخیل کل حقیقت تک پہنچ سکے۔

محقق فطرت تعلیم یافتہ ہو سکتا ہے' مگر وہ شخص جسے تاریخ کا علم ہے، وہ پیدائشی ہوتا ہے۔ وہ انسانوں اور حقائق کو اپنی گرفت میں لے کر ایک ہی وار میں دو نیم کر دیتا ہے۔ اس کی رہنمائی ایک روحانی شعور کرتا ہے' جو نہ کسی سے سیکھا جا سکتا ہے نہ کوشش سے حاصل کیا جا سکتا ہے۔ مگر وہ ایسی قوت ہے جس کا پوری شدت سے اظہار کبھی کبھی ہوتا ہے۔ سمت' تعین' تنظیم' غیر مبہم مقام جو علت ومعلول کے عمل سے متعین کیا گیا ہو۔ یہ ایسے افعال ہیں کہ اگر کوئی چاہے تو سرانجام دے سکتا ہے۔ یہ افعال عمل یا کام کی قبیل میں آتے ہیں' مگر دیگر عمل تخلیق ہے۔ شکل وصورت اور قانون' تصویر کشی اور جامع فہم وادراک علامت اور ترکیب علیحدہ علیحدہ اجسام کے مالک ہیں۔ اور ان کے برعکس گویا زندگی اور موت کا فرق ہے۔ یا تخلیق اور تباہی کی مثال لے لیں۔ دلیل' تنظیم اور جامع تفہیم بیک وقت موت اور عرفان ہیں۔ کیونکہ جس کا عرفان حاصل کیا جاتا ہے وہ ایک جامد (بے لچک) معروض کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ جس کی ذیلی تقسیم اور پیمایش کی جا سکتی ہے۔ وجدانی بصیرت اس کے برخلاف زندہ اشیاء پر عمل جراحی کر کے تفصیلات کی نشاندہی کرتی ہے اور داخلی اتحاد کا احساس پیدا کرتی ہے۔ شاعری اور مطالعہ تاریخ کا تعلق ایک ہی گروہ سے ہے۔ شمار اور شعور بھی ایک گروہ سے ہیں۔ مگر جیسا کہ ہبل نے کہا ہے کہ بعض مقامات پر نظام متعین نہیں کیے جا سکتے اور فنی شاہکار شمار نہیں ہوتے (ان میں کیا یکسانیت ہے؟) اور نہ ان کا منطقی تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔ فنکار یا

سچا مؤرخ اشیاء کو حالت تکوین میں دیکھتا ہے(Schout wie elias wisd) اور وہ اپنی تکوینی حالت کو چہرے مہرے کی مدد سے دوبارہ تخلیق کر سکتا ہے' جبکہ نظام پسند خواہ وہ ماہر طبیعات ہو' منطقی ہو ترقی پسند ہو' یا معقولاتی مؤرخ ہو' صرف ان اشیاء کا ادراک کرتا ہے جو وجود کی حامل ہوں' فن کار کی روح 'ثقافت کی روح کی طرح 'حامل قوت شے ہے اور دوبارہ وجود میں آ سکتی ہے۔ اور پھر مکمل اور کامل ہو سکتی ہے مقابلتاً" قدیم فلسفے کی زبان میں ایک کائنات صغیر۔ منظم روح تنگ اور پسپا شدہ(مجرد) عالم محسوس کے پس منظر میں خزاں رسیدہ اور گذرتا ہوا تناظر ہے اور اس کا تعلق ایسی ثقافت سے ہے' جو پختہ ہو چکی ہے۔ شعر سے متعلق' کلاسیکی دنیا میں سائنس کا رواج چھٹی صدی میں ہوا۔ آئی اونیوں سے لے کر رومیوں کے عہد تک ۔ مگر جب تک کلاسیکی دنیا میں زندگی کا عمل موجود تھا' فن بھی قائم تھا۔

گوشوارہ
جو
تفہیم مطالب میں ممد ہو گا

پس کسی ایسے متفقہ اصول کا حصول جس کی رو سے ان دونوں دنیاؤں میں سے ہر ایک کا تصور واضح ہو' ہم دیکھتے ہیں کہ ریاضی پر مبنی شعور ہی ہمیشہ حال جاری سے متعلق ہوتا ہے (اور یہ جتنا خالص ہو' اتنا ہی براہ راست ہو گا) وہ اصول فطرت جس کے تحت ماہرین طبیعات کام کرتے ہیں' جو ایک خاص موقع پر ان کے حواس کو مجتمع کرے۔ یہ ساکت مفاہیم میں سے ایک ہے' مگر سب سے زیادہ مضبوط۔ تحقیق فطرت کا ایک مفروضہ "کہ فطرت ہر وقت اور ہر شخص کے لیے یکساں ہے"۔ جیسا کہ ایک تجربہ سب کے لیے یکساں ہوتا ہے۔ اس اصول کو فی الحال مسترد نہیں کیا جاتا۔ مگر تحقیق سے میدان سے خارج کر لیا جاتا ہے۔ حقیقی تاریخ کا انحصار بھی اختلاف رائے کے احتمال پر ہے' جس میں قبل از وقت یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ اس کی اصل ایک حساس ناقابل بیان شعبے سے ہے جو مسلسل تغیر پذیر ہے اور تغیر پذیر اثرات کے زیر عمل رہتا ہے' لہٰذا اس قابل نہیں کہ مرکز زمانی کا مقام حاصل کر سکے . (ہم اس کا بعد میں جائزہ لیں گے کہ ایک ماہر طبیعات' زمان سے کیا مراد لیتا ہے) تصویر تاریخ کو بنی نوع انسان کی تاریخ ہی رہنا چاہیے۔ ایک نامیاتی عالم سے متعلق۔ کرہ ارض کے متعلق' نظام ستارگان سے ------- یہ ایک تصویر حافظہ ہے۔ اس سیاق وسباق میں حافظہ ایک اعلیٰ کیفیت ہے(. یقینی طور پر یہ شعوری کرم فرمائی ہر فرد کو میسر نہیں' بلکہ بیشتر کو اس کا معمولی درجہ ہی حاصل ہوتا ہے) جو مکمل حتمی تخیلی قوت ہے جو ہر تجربے کے ہر لمحے کی تصویری کیفیات کو بالتفصیل منتقل کرنے کی صلاحیت کی حامل اور تجربے کو ماضی' حال اور مستقبل کی ہر ضرورت اور بنیاد فراہم کرے۔ ماضی میں جھانکتے ہوئے اپنے تمام علم اور ذاتی اعترافات کا بیان کر سکے۔ اس مفہوم میں کلاسیکی انسان کا حافظہ عنقا تھا۔ لہٰذا اس کے پاس کوئی تاریخ بھی نہیں تھی۔ خواہ وہ اپنی ذات سے متعلق ہو یا قرب وجوار کے ماحول سے متعلق۔ کوئی شخص تاریخ کا احاطہ نہیں کر سکتا۔ مگر صرف وہ شخص جس نے کہ تاریخ کا ذاتی طور پر تجربہ کیا ہو' جیسا کہ گوئٹے نے کیا ہے ۔ کلاسیکی دور میں ماضی کے تمام شعور کو فوری حال میں جذب کر لیا جاتا تھا۔ لوزن برگ کیتھیڈرل ' ڈیورر اور ریمبرانٹ کے مجسمات کا کلاسیکی مجسمات سے مقابلہ کر کے دیکھیں۔ بالخصوص مشہور سوفاکلیز کے مجسمے کے ساتھ' اول الذکر آپ کو تمام روحانی تاریخ سے آگاہ کریں گے جبکہ ثانی الذکر صرف اپنے دور کی تکوین لمحاتی سے زیادہ کچھ نہیں بنا سکیں' گے بلکہ یہ بھی بیان نہیں کر سکیں گے کہ یہ تلوین سفر حیات میں کیوں اہم ہے۔ اگر ضرورت ہو تو ہم زندگانی کے سفر کی بات کر سکتے ہیں مگر خالص کلاسیکی باشندہ ہمیشہ حال میں گم خود مکتفی نظر آئے گا' اور کبھی عالم تکوین کا راز آشنا نہیں ہو گا۔

(۶)

اب ممکن ہے کہ ہم تاریخ کی عالمی صورت کے حتمی عناصر دریافت کر سکیں۔ لاتعداد صورتیں جو وجود میں آتی ہیں اور غائب ہو جاتی ہیں۔ ڈھیروں کی شکل میں ابھرتی ہیں اور پھر پگھل جاتی ہیں۔ ہزاروں مسرتوں اور بے چینیوں کا شور وغوغا ہوتا ہے' جو بالکل ارادی' اور مکمل موقع نظر آتا ہے' عالمی تاریخ کی کچھ ایسی ہی تصویر ابھرتی ہے جب یہ ہماری داخلی بصیرت کے سامنے آپ کو پیش کرتی ہے مگر چشم بینا اس بظاہر افراتفری

کی تہ میں ان خالص عناصر کی شناخت کر لیتی ہے جو تمام انسانی تکوین کی تہ میں موجود ہوتے ہیں' اور ہر پڑا ہوا سیاہ بادلوں کا پردہ ہٹا کر ان کی خلاف مرضی بھی ان کو منظر عام پر لے آتی ہے۔

عالمی تکوین کی مکمل تصویر جو تو وہ ابر کی طرح سطوحات مستوی جن کا آنکھ نے یکے بعد دیگرے مطالعہ کیا ہے: تکوین افلاک' ارض' قشر ارض' حیات. انسان پر مشتمل ہے ہم یہاں صرف ایک صوریاتی اکائی کا جائزہ لیں گے جسے ہم تاریخ عالم کہتے ہیں۔ وہ تاریخ جسے گوئٹے نے ازراہ نفرت یہ کہہ کر ختم کر دیا۔ کہ گزشتہ چھ ہزار سالہ تاریخ جس کا تعلق بنی نوع انسان کے صرف اونچے طبقے سے ہے۔ مگر اس نے اس صورت کے ان پہلوؤں پر غور نہیں کیا جو داخلی متجانسیت سے ہے۔ جو اس تیزرو عالمی صورت کو معنی ومفہوم عطا کرتا ہے اور جو کچھ کہ آج تک مادی حقائق اور تواریخ کی تہ میں دفن ہے' اسے آج تک کسی نے کھود کر باہر نہیں نکالا جو عظیم ثقافتوں کا تناظر ہے۔ صرف انھیں عظیم الشان صورتوں میں اس کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے یا محسوس کیا جا سکتا ہے جبکہ ان کو بذریعہ قیاس وقیافہ معانی کا لباس پہنایا جا سکتا ہے۔ کیا ایسی صورت میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ انسانی تاریخ کی داخلی صورت جو کہ فطرت مخالف قوتوں کی آئینہ دار ہے۔ پوری طرح سے سمجھی جا چکی ہے یا یوں کہیں کہ ہم نے اس کا پورا ادراک حاصل کر لیا ہے۔ صرف اسی داخلی اور خارجی مشاہدے سے ایک سنجیدہ فلسفہ تاریخ وجود حاصل کرے گا۔ صرف اس کے بعد ہی ہر تاریخی حقیقت اس کے اصل روپ میں منکشف ہو گی۔ ہر تصور' فن' جنگ شخصیت اور دور اپنے علامتی سرمائے کے ساتھ اور تاریخ اپنے صحیح مفہوم میں جلوہ گر ہو گی جو صرف ماضی کے واقعات کا مجموعہ نہ ہو گی۔ جسے نہ صحیح ترتیب دی گئی اور نہ داخلی ضروریات کو سمجھا گیا ہو۔ بلکہ صرف ایک نامیاتی ڈھانچہ اور ترتیل کا نمونہ ہو گا۔ وہ جسم نامی جو فوری طور پر بے صورت اور مبہم مستقل میں تحلیل نہیں ہوتا۔ جبکہ صرف ایک مبصر کے حادثاتی حال میں ظہور پذیر ہوتا ہے' بے مقصد ہے۔

ثقافتوں کی حیثیت اجسام نامی کی ہے اور تاریخ عالم ان کی اجتماعی سوانح عمری ہے ۔ صوریاتی لحاظ سے کلاسیکی یا چینی ثقافت کی تاریخ بالکل کسی فرد واحد کی سوانح سے مختلف نہیں ۔ یا اسے کسی جانور ' درخت یا پھول کی تاریخ کہہ لیں ۔ جبکہ فاؤستی بصیرت ایک اصول موضوعہ نہیں ' بلکہ ایک تجربہ ہے ۔ اگر ہم ان داخلی صورتوں کا عرفان چاہتے ہیں ' جن کا تکرار متواتر اور ہر مقام پر ہوتا رہتا ہے ۔ تو اس کے لیے نباتات اور حیوانات کی صوریاتی تشکیل کو جاننا ہوگا۔ اب ہمیں اس کا طریق معلوم ہو چکا ہے۔ متعدد ثقافتوں کے انجام میں جو یکے بعد دیگرے ظہور پذیر ہوتی رہی ہیں' یہ باہم دگر پروان چڑھتی رہی ہیں ۔ معراج کمال تک پہنچتی رہی ہیں اور ایک دوسری پر سبقت لے جاتی رہی ہیں جس کے نتیجے میں انسانی تاریخ کا تمام عمل دب کر رہ گیا ہے ۔ اگر ہم ان ثقافتوں کو اس دباؤ سے آزاد کردیں اور ان کے اوپر لبادہ " تاریخ انسانی ارتقاء " اتار دیں ، ان کو ان کی روح کے مطابق چلنے دیں ' تو ہم اس قابل ہو سکیں گے کہ ان کی علیحدہ علیحدہ نشاندہی کر سکیں اور غیر ضروری مواد سے ان کی گلو خلاصی کرا سکیں جسے ہم قدیم شکل وصورت کا نام دیتے ہیں ۔ یہ وہ

ثقافت ہے جو ہر ثقافت کی تہ میں موجود ہے

میں ثقافت کے تصور کو پہچانتا ہوں۔ جو اس کے داخلی امکانات کا مجموعہ ہے۔ جو اس کے معقول تناظر پر قائم ہے۔ یا پردہ تاریخ پر حقیقت کے اظہار کا ذریعہ ہے ۔ یہ زندہ جسم اور روح کا رشتہ ہے ۔ اس کا تعلق اس ہلکی پھلکی دنیا سے ہے جو ہماری آنکھوں پر منکشف ہوتی ہے ۔ ثقافت کی یہ تاریخ امکانات کے بتدریج ظہور پذیر ہونے اور تکمیل مقاصد کا نام ہے۔ اس طرح یونانیوں اور رومیوں کے سورج دیوتا کی روح جسے ہم میں سے بیشتر افراد سمجھتے اور اس سے اشتراک کرتے ہیں ' کلاسیکی اور قدیم حقائق کے انشاء میں مصروف ہے' اور قابل ادراک مادی آثار قدیمہ کو ماہرین آثار ولسانیات و جمالیات اور مورخین تلاش کرکے منظر عام پر لاتے ہیں ۔

ثقافت ' تاریخ عالم کے ماضی اور مستقبل کے عظیم تناظر کا مجموعہ ہے جو بہت عمیق ہے اور اسے کم از کم سمجھا گیا ہے ۔ گوئٹے کا تصور جو اس نے " فطرت زندہ " میں دریافت کیا اور اس کے بعد ہمیشہ اپنی صوریاتی تحقیقات میں بنیاد بنایا ' اس موقع پر ہم بھی اس کا اطلاق کریں گے -------- اس کے حقیقی مفہوم کے مطابق ----- " بنی نوع انسان کی تاریخ کے تمام پہلوؤں کو خواہ وہ اپنے کمال کو پہنچے ہوں ' عالم شباب ہی میں ختم کردیے گئے ہوں یا ان کی کونپلیں ' بیج ہی میں نموپذیر ہونے سے قبل ہی مرجھا گئی ہوں ' نطشے کے مذکورہ اصول کے تحت زیر مطالعہ لائیں گے ۔ یہ اصول اپنے مقصد کے ساتھ زندہ رہنے کے لیے ہے نہ کہ اس کی چیر پھاڑ کے لیے (ارفوہ لن) وہ عظمت جو انسان زیادہ سے زیادہ حاصل کرسکتا ہے ' بڑی حیران کن ہے ۔ اگر عظیم تناظر میں کسی کو یہ عظمت حاصل ہو جائے تو اسے اس پر صبرو شکر کرنا چاہئے ۔ اس سے بڑھ کر اسے کچھ مل نہیں سکتا اور نہ اسے اس سے زائد طلب کرنا چاہئے۔ یہی حد ہے ۔" عظیم تناظر سے مراد وہ تصور ہے' جس کے تحت تکوین کا کلیہ پیش کیا گیا۔ گوئٹے کی روحانی بصیرت پر شجر عظیم کا تصور بالکل واضح تھا ۔ وہ اسے ہر اس پودے میں دیکھتا جو اگتا۔ یا کم ازکم اس کے اگنے کا امکان ہوتا ۔ اپنی تحقیقات ----- "OSINER MAXILLARE" میں اس کا نقطہ آغاز عماد فقری کا تناظر نوعی تھا ۔ اور بعض مقامات پر اس نے طبقات الارض سے اپنی تحقیق کا آغاز کیا۔ یا ایک پتے کو پودے کا جسم نامی قرار دے کر موضوع تحقیق کی شروعات کیں ۔ یہی قاعدہ ہر زندہ شے پر نافذ کیا جاسکتا ہے۔ جب اس نے حس اجتماعی کانظریہ پیش کیا تو اس نے اسی اصول کا سہارا لیا ۔ یہ قلب اشیاء کا مشاہدہ تھا اسے لیبنز سمجھ سکتا تھا ۔ مگر ڈارون کی صدی بھی اس تصور سے اتنی ہی دور رہی جتنی کہ امکانی طور پر ہو سکتی تھی ۔

مگر جدید دور میں ہم کسی ایسی تاریخ کو تلاش کرنے میں کامیاب نہیں ہوسکتے جو ڈارون کے نظریات سے آزاد ہو ۔ جس کا مطلب ہے ایک ایسا سائنسی نظام جس کی بنیاد علت ومعلول پر قائم ہو ۔ ایک ایسی قیافہ شناسی جو بے کم و کاست درست ہو ' واضح ہو ' اور اپنی حدود وقیود سے آگاہ ہو ۔ آج تک ایسے کلیات وجود میں نہیں آئے' اور ان کا وجود ان دریافتوں پر منحصر ہے' جو ہم کریں گے۔ یہ مسئلہ ہے جو بیسویں صدی کو

حل کرنا ہے ' اس پر محتاط تحقیق اور تفتیش کی ضرورت ہے ۔ اس کے داخلی جسد نامی کا جائزہ اس انداز سے لینا ہے کہ تاریخ عالم کی بنیاد قائم ہو ' حادثاتی صوریات علیحدہ علیحدہ کی جاسکیں اور مخصوص واقعات کو سامنے رکھ کر یہ جائزہ لینا ہے کہ یہ (واقعات) کون سی زبان بول رہے ہیں ۔

(۷)

چونکہ انسانی تکوین کی کوئی انتہا نہیں۔ یہ ایک ایسی ندی ہے جو بغیر کناروں کے محو خرام ہے ۔ اس کا منبع ظلمات میں ہے ' یعنی اندھیروں میں ملفوف وہ ماضی۔ جہاں پر ہماری حس وقت تعین کی تمام قوتوں سے محروم ہو جاتی ہے۔ اور بے آرامی اور بے سکونی سے ارضیاتی ادوار کو تلاش کرنے لگتی ہے ۔ اور اس ناکامی کو چھپانے لگتی ہے جو لاینحل معمات دائمی کے سلسلے میں درپیش ہے ۔ ندی کے دہانے کی طرف وہ مستقبل ہے' جو اس سے بھی زیادہ سیاہ اور زمانی احساس سے بیگانہ ہے ۔ تاریخ عالم کی فاؤستی تصویر کی یہی مبادیات ہیں ۔

انسانی نسلوں کی بے شمار لہریں آبی گذر گاہوں پر رواں دواں ہیں ۔کہیں نہ کہیں روشنی کے چمکدار مینار اپنی وسعت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ مگر ہر جگہ ماہیان بے تاب محو رقص ہو کر اس منظر کے صاف ستھرے آئینے کو دھندلاتی رہتی ہیں۔ یہی وہ گروہ ہیں جنہیں ہم قبائل ' عوام یا' نسلیں کہتے ہیں ۔ جو نسلوں کے ایک سلسلے کو کسی نہ کسی علاقے میں ' یا کسی نہ کسی تاریخی دور میں آپس میں متحد رکھتی ہیں ۔ یہ گروہ اپنی تخلیقی قوتوں میں جس قدر مختلف ہوتے ہیں ' اسی قدر وہ مختلف تصورات کی تخلیق کرتے ہیں ۔ لیکن جب ان کی تخلیقی استعداد ختم ہو جاتی ہے۔ اور قیافہ وقیاس 'لسانی اور روحانی شناخت کا اختتام ہوجاتا ہے۔ تو ان کا تناظری وجود بھی نسلوں کی سلوٹوں میں کھوجاتا ہے ۔ آریا ' منگول ' جرمن' کلدانی ' پارتھی ' فراک ' کارتھیجی ' بربر ' بنطوس ' یہ ایسے نام ہیں ' جن کے ذکر سے ہم اس نظام نسلی کے تصورات کا ملاحظہ کرتے ہیں۔ مگر اس سطح زمین پر بھی عظیم ثقافتوں کے ادوار میں عظیم الشان لہروں کے بہاؤ کا مظاہرہ ہوتا رہتا ہے ۔ یہ لہریں فوری طور پر بلند ہوتی ہیں ' قطار اندر قطار آگے بڑھتی ہیں ۔ اپنے جسم میں اضافہ کرتی ہیں اور غائب ہو جاتی ہیں۔ اور پانی کی سطح پھر ایک بار پر سکون ہو جاتی ہے ۔

جب کوئی معصوم روحانیت عالم طفولیت سے بیدار ہوتی ہے ' تو اسی لمحے ایک ثقافت وجود میں آجاتی ہے اور اپنی ابتدائی کیفیت سے اپنے آپ کو الگ کرلیتی ہے ۔ ایک لاصورت سے صورت کی تشکیل ہوتی ہے۔ ایک محدود اور فانی شے ' جو لامحدود استدام سے وجود پاتی ہے۔ اور اگر اسے مناسب زرخیز زمین مل جائے تو بہار پر آجاتی ہے ۔ اگرچہ مختلف پودوں کی حد تک یہ پابندی رہتی ہے ۔ جب اس کی روح اپنا وجود پاکر اپنے امکانات کو اپنے باشندوں ' زبانوں ' عقائد 'فنون 'ریاستوں ' اور مختلف علوم مع سائنسی علوم کی صورت میں مکمل طور پر حاصل کرچکتی ہے تو فنا سے ہمکنار ہو جاتی ہے مگر جب تک یہ (ثقافت) زندہ رہتی

ہے۔ اس کے ادوار کی ترتیب ' جو اس کے تکمیلی مدارج سے ظاہر ہوتی ہے۔ وہ اس جدوجہد کی مظہر ہوتی ہے۔ جو بے نظمی اور بے ترتیبی کے خلاف اس سے سرزد ہوتی ہے ۔ اس منزل کے بعد وہ خاموشی سے اپنی معصوم روحانی کیفیت میں بلا احتجاج وہنگامہ آرائی واپس چلی جاتی ہے۔ یہ صرف فن کار ہی نہیں ' جو اپنے تصورات کے راستے میں حائل ہونے والے مادی عوامل کے خلاف جہاد کرتا ہے' بلکہ ہر ثقافت اس معاملے میں مذکورہ فن کار کی ہمنوا ہوتی ہے۔ اور انھیں منازل سے گزرتی ہے ' جوفن کار کو پیش آتی ہیں تاکہ ان تمناؤں اور تصورات کو وجود حاصل ہو جو کامرانی کی علامت ہیں ۔منزل مقصود پالینے کے بعد ' تصورات ' داخلی امکانات کا سارا سرمایہ جب حاصل ہو کر خارجی وجود پالیتا ہے اور حقیقت کی صورت اختیار کر لیتا ہے ' تو ثقافت میں فوری طور پر صلابت پیدا ہو جاتی ہے ' تو یہ نفس کشی کا شکار ہو جاتی ہے ۔ اس کا خون منجمد ہو جاتا ہے اس کا زور ٹوٹ جاتا ہے ۔ تو یہ تہذیب کا روپ اختیار کرلیتی ہے۔ یہ وہ کیفیت ہے جسے ہم ' مصری ' باز نطینی اور چین کے نسلی طبقات کی شکل میں جانتے ہیں ۔ یہ ایک ایسی صورت ہے جس میں کہ ایک فرسودہ درخت جنگل میں اپنی شاخیں افلاک کی سمت بلند کیے ہزاروں سال کھڑا رہتا ہے ۔ جیسا کہ ہم نے چین ' ہندوستان ' اور عالم اسلام میں دیکھا ہے ۔ یہی صورت تھی کہ کلاسیکی ثقافت بڑی تیزی سے اوپر اٹھی' اور دور شاہانہ میں چمکی اور اپنی مصنوعی جوانی اور کھوکھلی قوت کا مظاہرہ کیا۔ اور جوان عربی ثقافت کو اس کی جائز شان و شوکت سے محروم کرنے کی کوشش کی ۔

ہر ثقافت کے لیے اس کی داخلی اور خارجی تکمیل منتظر رہتی ہے ۔ تمام تاریخی زوال کی مراد و منشا وہی ہوتی ہے ' جسے ہم کلاسیکی ثقافت کے زوال کے حوالے سے بخوبی جانتے ہیں۔ اور دوسرا زوال جو اسباب و علامات 'شکل' طریق کار اور دورانیہ ہر لحاظ سے اس کلاسیکی زوال سے باہم متماثل ہے وہ زوال مغرب ہے۔ جو بیسویں صدی کے بعد آنے والے ہزار سالوں میں رونما ہوگا ۔ مگر ہر معقول شخص کو وہ ابھی سے آتا ہوا نظر آرہا ہے۔ ہر ثقافت کا بچپن ' عنفوان شباب ' جوانی اور پیرانہ سالی کا عہد ہوتا ہے ۔گویا ہر ثقافت ایک انسان کی طرح اپنی زندگی کے مختلف ادوار میں سے گذرتی ہے۔ یہ ایک نوجوان لرزتی ہوئی روح ہے' جو بے اعتمادی کے بوجھ تلے دبی ہوئی ہے۔ جس کا مظاہرہ یہ صبح دم کرتی ہے۔ جیسے رومانی اور رومی طرز تعمیر میں ہوا صوبہ ٹروباڈور سے لے کر ہلڈر شیم تک تمام خطہ ارضی ان یادگاروں سے بھرا پڑا ہے جن میں بشپ برن وارڈ کا گرجا بہت نمایاں ہے بہار کی خوشگوار ہوائیں اس پر سے گزرتی رہتی ہیں 'گوئٹے کہتا ہے کہ قدیم جرمن ماہرین تعمیرات کے کاموں میں موسم بہار میں کھلتے ہوئے پھولوں کی مہکار نظر آتی ہے۔ ہر شخص اس مہکار سے اتنی جلد برسرکار آتا ہے' کہ وہ ماسوائے حیرت کے اور کسی رد عمل کا مظاہرہ نہیں کرسکتا ۔ مگر جب وہ اندرونی خفیہ زندگی سے دوچار ہوتا ہے' اوراشجار اور قوتوں کی گرتی ہوئی بارش کا نظارہ کرتا ہے' یا جب وہ دیکھتا ہے کہ ایک غنچہ کیسے کھلتا ہے ۔ اور اس میں آہستہ آہستہ تھوڑی تھوڑی تبدیلی پیدا ہوتی ہے' تو وہ اپنے مشاہدے کے مطالب سمجھنے لگتا ہے ۔ طفولیت کی معصومیت بھی ہم سے ہم کلام ہوتی ہے --- اور اسی انداز میں------ ہومر کے قدیم عہد سے لے کر ساحل ڈورک تک عیسائیت کے ابتدائی دور کے (نـ فی الحقیقت اصل عربی کہنا چاہئے) فن سے لے کر مصری قدیم سلطنت تک' جس کا آغاز چوتھے خاندان

سے ہوا ' ایک ہی فضا نظر آتی ہے۔ عالمی شعور کے متعلق ایک اساطیری روایت ہے کہ یہ (عالمی شعور) ایک زچ مقروض کی طرح تمام ظلمات و آفات اور فطرت کے خلاف جنگ کررہا ہے ' اور آہستہ آہستہ پختہ کار کی طرف رواں ہے تاکہ دن کی خالص اور معنی روشنی حاصل کرسکے جو کہ فی الواقع مظہر حیات ہے ۔ ایک وقت ایسا آئے گا کہ وہ اسے سمجھ لے گا اور حاصل بھی کرلے گا ۔ ثقافت بھی اپنے کمال کی دوپہر اسی طرح حاصل کرتی ہے۔ اور امکانات کی تکمیل کرتی ہے ۔ یہ جس قدر مردانگی 'پابندی ء اصول 'انضباط ' طرز عمل کی زبان کا مظاہرہ اس سے ہوگا اسی قدر اسے اپنی قوت کا یقین ہوگا ۔ اور اس قدر اس کے خدوخال واضح ہوں گے ۔ موسم بہار میں ابھی تک یہ تمام خصوصیات دھندلی ' پریشان اور آزمائشی ہی رہیں گی ۔ جن میں طفلانہ خواہشات اور خوف کا غلبہ رہے گا۔ ذرا سیکسونی کے رومی گرجوں کے پیش دہلیز تو دیکھیں ۔ اور جنوبی فرانس میں ابتدائی عیسائی عہد کے زمیں دوز قبرستان اور ڈپلی لون کے ظروف یہ اس دور سے متعلق ہیں جبکہ اس ثقافت کو پوری طرح سے یہ آگاہی حاصل تھی کہ وہ معراج کمال تک پہنچ چکی ہے ۔ جیسا کہ قدیم وسطانی حکومت مصر ' یاپی سیس ثانی ڈائی کا ایتھنز' جسٹنین کے عہد میں جبکہ جوابی اصلاحات کا چرچا تھا' جس کے نتیجے میں ہر انفرادی خصوصیت اظہار واضح ' سنجیدہ ' موزوں اور عمدہ تھی۔ اس صورت حال میں خود اعتمادی عام تھی ۔ جیسا کہ ہم دیکھتے ہیں' اس ثقافت کے ہر لمحے میں تکمیل وجود کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ یہی وہ زمانہ ہے جبکہ ایم نیم ہٹ سوم کے سرہانے گئے (جنھیں ہانکوسس کے ثانی دیوہیکل مجسمے کا نام دیا جاتا ہے) ہیجیاصوفیہ کے گنبد' ٹبیسان کے نقوش ' اور اس سے کچھ مدت بعد ان کی نزاکت کمزوری میں منتقل ہو گئی۔ وہ خوشبوکی شیرینی جو اکتوبر کے آخری ایام میں میسیڈیا کے افروڈ ڈائٹ اور ار چنخیم کے ہال آف میڈنز اور عربی گلکاری کے نقوش جو صحرانشینوں کی بنائی ہوئی محرابوں پر جلوہ فگن تھے ' ڈریسڈن کے زونگر ' مغربی موزارٹ ۔ یہ سب کی سب اشیاء نزاکت کی مجسم تصاویر کے روپ میں ڈھلی ہوئی ہیں' بالاخر تہذیب کی خاکستری صبح میں روح کے اندر جلتی ہوئی آتش ختم ہو جاتی ہے ۔ ختم ہوتی ہوئی قوتیں آخری ہچکی کے لیے عارضی طور پر سر اٹھاتی ہیں ۔ نیم کامرانی ' تخلیق کے لیے کسی حد تک کوشش کی بدولت حاصل ہوتی ہے۔ انھیں کلاسیکی علم وہنر کی تخلیق کے لیے حوصلہ افزائی کرتی ہے ۔ فنا ہوتی ہوئی ثقافتوں کی یہی روایت ہے۔ روح ایک بار پھر فکر کا سہارا لیتی ہے۔ اور روحانیت میں پناہ لیتے ہوئے اپنے ایام طفولیت کی طرف ملتجیانہ نگاہ ڈالتی ہے۔ پھر آخر کار تھک کر' ہمت ہار کر' اور زندگی کی حرارت سے محرومی کے زیر اثر اپنی زندگی کی خواہش سے دست بردار ہوجاتی ہے ۔ جیسا کہ سلطنت روم کے ساتھ ہوا کہ خود ہی دن کی طویل روشنی سے اکتا کر ابتدائی تصوف کی رات کے اندھیروں میں پناہ تلاش کرتی ہے' یعنی دوبارہ قبر کے مادری شکم میں غائب ہو جاتی ہے۔ مذہبی رجحان کا دوسرا دور اس پر غالب آتا ہے اور اس میں متھرا کے مسالک' سورج دیوتا کی عظمت اور ایسے تمام اعتقادات جو دنیائے مشرق میں نئی خواب آور شراب کو خوف تنہائی کے ازالے کا سہارا سمجھ لیا جاتا ہے ۔

(۸)

عادت (Habit یا Habitus) کی اصطلاح سے کسی پودے کا وہ طریق نمو مراد ہے، جو وہ اپنے لیے مخصوص کرلیتا ہے جس میں کردار اور منصۂ شہود پر آنے کی وہ مدت شامل ہے، جس کے بعد ہی ہم اسے دیکھ سکتے ہیں - نباتات کی ہر قسم کی اس عادت سے اس کی حیات ' ہر حصے کی نمو ' اور دورانیہ قابل شناخت ہوتے ہیں- ہر نوع کے نمونوں کے مطالعہ سے یہ معلومات حاصل کی جاسکتی ہیں- ہم اس اصول عادت کا اطلاق عظیم نامی حیات یعنی بنی نوع انسان پر بھی کرسکتے ہیں اور اس کی مدد سے ہندوستانیوں ' مصریوں ' کلاسیکی ثقافت کی تاریخ یا روحانی اقدار کے متعلق قیافہ لگا سکتے ہیں- کچھ مبہم نشاندہی' انداز اسلوب کے تحت ہمیشہ اپنی طرف متوجہ کرتی رہتی ہے اور اس لفظ پر ہم بلاوجہ زور دینے کے لیے کوشاں نہیں ہیں 'بلکہ صرف اسے واضح کرکے اس کے مطالب کی گہرائی پیدا کررہے ہیں - اس غرض سے مذہبی ' ذہنی ' سیاسی ' معاشرتی اور معاشی اسلوب کا ذکر کرتے ہیں جو متعلقہ ثقافت کے نمایاں پہلو ہیں- حیات مکانی کا یہ وطیرہ جو کسی فرد کے اعمال ' تصورات ' کردار اور عادات پر حاوی ہے' تمام ثقافت کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے اور معاشرے کے اجتمائی خصائل کی بھی نشاندہی کرتا ہے- اور اجتمائی اسلوب حیات کی وضاحت کرتا ہے ' اگر ہم مخصوص فنی شعبوں کا انتخاب کرلیں (یعنی کرے اور دیواری نقوش جن کا تعلق یونانی کلاسیکی روایت سے ہے بمقابلہ مغربی روغنی نقش ونگاروتصویر کشی) اور دو سروں کو بالکل نظر انداز کردیں (مثلاً" عربوں کی صنعت و حرفت) باطنیت کی طرف رجحان (ہندوستان) یا مقبول عام (یونان اور روم) فصاحت و بلاغت کے رسیا (کلاسیکی) یا تحریر کے شائق (چین اور مغرب) یہ تمام بطور ابلاغ روحانی مخصوص اسلوب کی طرف رہنمائی کرتے ہیں- یہی صورت مختلف لباسوں کی ہے- انتظامیہ ' ذرائع نقل وحمل معاشرتی آداب بھی کسی نہ کسی اسلوب کی نمائندگی کرتے ہیں - کلاسیکی دنیا کی تمام عظیم شخصیتیں ایک خود کفیل گروہ کو تشکیل دیتی ہیں ' جن کے اسلوب اور طور طریقے یقیناً" دوسرے خطوں کے زعما اور مشاہیر مثلاً" عربوں اور مغربیوں سے مختلف ہیں - گوئٹے اور رفائیل کا کلاسیکی افراد سے موازنہ کریں- مثلاً" ہر کلیٹس 'سوفاکلیز' افلاطون 'یعنی مسوکلیز' ہوریس اور ٹیریئس ' یہ سب داخلی طور پر ایک ہی خاندان کے افراد معلوم ہوتے ہیں - ہر کلاسیکی وسیع المشرب ہائیرو کے سیراکیوز سے لے کر شاہی روم تک ایک ہی محسوس تصویر اور احساس حیات' کا نقش ہے - مگر گلی کوچوں کے نقشوں اور عوام کی زبان اور نجی تعمیرات ' چوکوں اور چوراہوں کی بناوٹ ' روشوں' خیابانوں ' عدالتوں ' عمارتوں کے چہرے مہرے ' ان کے رنگ 'شور و غوغا ' گلی کوچوں کی بود وباش ' شب بسری کے انداز ' ہندوستانی ' عربی اور مغربی گروہوں میں منقسم ہیں - بغداد اور قاہرہ کو غرناطہ میں محسوس کیا جاسکتا ہے- فتح اندلس کے طویل مدت بعد بھی یہ اثرات قائم ہیں ' میڈرڈ کا بادشاہ فلپ دوم جدیدلندن اور پیرس کے نشانات سے پہچانا جاتاتھا- اس قسم کے ہر تناقض میں بھی گہری مماثلت موجود رہتی ہے- سیدھی گلیوں کے مغربی رجحان کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے (جیساکہ ایک طویل کوچہ جو لوور سے چیمپ الیاسیس تک چلاگیا ہے یا سینٹ پیٹر ز کے بالمقابل پیترا) وایا سیکرا کی جان بوجھ کر تعمیر کردہ پیچیدہ اور تنگ گلی -اور ایر ویوس جس کے بیشتر حصے غیر متوازن انداز میں تعمیر کیے گئے- جس میں کسی پس منظر یا عام تناظر کا خیال نہیں رکھا گیا - شہری منصوبہ بندی میں بھی خواہ وہ روی پر اسراریت ہو یا جان بوجھ کر جیساکہ سکندر اور نپولین کے ادوار میں' ایک

ہی اصول کار فرما رہا ہے- یعنی ریاضی - ایک صورت میں لیسٹری ریاضی کی لامتناہیت اور دوسری صورت میں علیحدہ علیحدہ اجسام سے متعلق اقلیدس کی ریاضی- ایک گروہ کی عادت میں مزید اس کا دورانیہ حیات' اور ترقی کا معینہ مقیاس رفتار شامل ہیں - یہ دونوں ایسے اوصاف ہیں جنھیں ہم تاریخ کے نظریہ تشکیلات میں نظر انداز نہیں کرسکتے - کلاسیکی بودوباش کا توازن عربوں اور مصریوں سے بالکل مختلف تھا- اور ہم آزادی سے رومی اور یونانی موسیقی کی دھیمی چال اور فاؤستی روح کی ہنگامہ آرا تیز اونچے سروں کا موازنہ کرسکتے ہیں-

زندگی کے دورانیے کا تصور کا انسان ' تتلی ' شاہ بلوط 'گھاس کے پتے پر اطلاق کیا جاسکتا ہے - کیونکہ ہر شے میں وقت کی قدر موجود رہتی ہے - جو کہ انفرادی حادثاتی امور سے بالکل مختلف ہوتی ہے -دس سال زندگی کا ایک ایسا حصہ ہے ' جو کم وبیش ہر شخص پر برابر اثرات مترتب کرتا ہے - جبکہ کیڑوں مکوڑوں کی قلب ماہیت دنوں میں ہو جاتی ہے- ہر جاندار کے متعلق ایسی تبدیلیوں کا دورانیہ معلوم کیا جاسکتا ہے اور اس کے تحت پیش گوئی کی جاسکتی ہے - قدیم رومیوں کے لیے صفائی 'کثافت ' اختراع ' رجولیت ' پیرانہ سالی یا سن رسیدگی عام الفاظ تھے اور وہ بالکل ریاضی کے انداز میں ان کے مخصوص معانی سے آشنا تھے - بلاشک وشبہ مستقبل کی حیاتیات' ڈارون کے نظریات کے خلاف اور حقیقت الانواع کے علت و معلول 'متعلقہ اصول موزونیت کے قطع نظر---------- قبل از وقت متعینہ دورانیہ حیات کو جدید متقارب کے مسائل کے لیے نقطۂ آغاز بنایا جائے گا ' نسلوں کا دورانیہ ----- اس کی نوعیت خواہ کچھ بھی ہو - یہ متصوفانہ اہمیت کی حامل حقیقت ہے -

اس نوعیت کے روابط قابل قدر ہونے کے باوجود ابھی تک ان کی طرف کسی نے توجہ نہیں دی - ہر ثقافت ' اور ہر ثقافت کے بچپن ' عنفوان شباب ' جوانی اور پیرانہ سالی کے مدارج اور اس دوران ضروری مراحل اور ادوار مستقل مدت کے لیے ہوتے ہیں اور ہمیشہ مساوی ہوتے ہیں' اور ہمیشہ کسی نہ کسی علامت کے تحت تکرار کے مرتکب ہوتے ہیں- موجودہ کتاب میں ہم اس عالم کے خفیہ تعلقات کو انشاء کرنے کی جرات نہیں کرسکتے - مگر حقائق جوں جوں سامنے آتے جائیں گے ہمیں یہ بتاتے جائیں گے' کہ اس دنیا میں کتنے امور نظروں سے اوجھل ہیں- اس پچاس سالہ جنگی جنون کے دور کی غرض وغایت کیا ہے؟ اور اس کے نتیجے میں وجود میں آنے والی سیاسی ذہنی اور فنی تکوین سے کیا مراد ہے جو پوری ثقافت پر حاوی تھی - آئی اونی عہد کے تین سوسالہ بے ڈھنگے پن کے دور میں ' یا ایتھنی مجسمہ سازی کے مبنی بر ریاضی کمالات ' یا کلیلیائی عہد کے بچی کاری کے نادر نمونے بنی نوع انسان کے لیے کیا سبق مہیا کرتے ہیں - اگرچہ ہر ثقافت کے ہزار سالہ عہد کے مقابلے میں ایک فرد کی اسی سالہ حیات کا کوئی مقام نہیں - مگر نظام فطرت میں مدت حیات کی صورت یہی ہے - مثلاً" نباتات میں ایک پودے کی مدت حیات کے ادوار کا ملاحظہ کریں' تو معلوم ہوگا کہ اس کی شکل وصورت میں پتے ' پھول شاخیں اور پھل اپنی اپنی باری میں عمل تکمیل انجام دیتے ہیں. بالکل اسی طرح ثقافت بھی متعدد عوامل' مثلاً" مذہب ' ذہانت ' سیاست اور معیشت وغیرہ کی اجتمائی فعالیت کا نام ہے - اسی طرح انسان کا مطالعہ بھی مختلف عناصر کے حوالے سے کیا جاتا ہے' مثلاً" آپ گوئٹے کی شخصیت کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں' تو آپ دیکھیں گے کہ اس کی تصانیف میں مختلف متضاد عناصر کی جھلک نظر

آتی ہے ' مثلاً" فاؤسٹ ' فارکن لہرے ' دی ریپک آف فجز' ٹاسو ' ورتھر' سفیر اٹلی ' اور فریڈرک ' دی وسٹوٹلانج ' دیوان اور ری بچ اپلی جینن ' ان سب میں اس کے کردار کے متنوع اور مختلف پہلو سامنے آتے ہیں۔ اسی طرح کلاسیکی ثقافت اپنے آپ کو پروشین جنگوں میں ظاہر کرتی ہے ۔ ایتھنی ڈرامہ' شہری ریاستیں ' ڈائی اونس اور ٹیرانس ' آئی اونی ستون ' اقلیدس کا ہندسہ' رومی لشکر ' اور گلیڈ یا ٹوری کے مقابلے اور شہنشاہیت کے دور میں سری تیتز ۔ یہ تمام کلاسیکی ثقافت کو اجزاء کی حیثیت سے کل کا روپ عطا کرتے ہیں۔

اس مفہوم میں ہروہ فرد جو معاشرے کے لیے اہم ہے اس کا نام بھی لیا جاسکتا ہے بلکہ ان تمام ادوار میں جن میں وہ متعلقہ ثقافت میں موجود تھا' اپنے نام کے ذکر کا مستحق ہے ۔ ہم میں سے ہر شخص جب اسے اس امر کا ادراک ہوتا ہے کہ اس کی اپنی انا یا خودی ہے ' تو اس کی داخلی زندگی بالکل اسی طرح بیدار ہوجاتی ہے ' جیسا کہ ایک ثقافت اپنے وقت مخصوص پر بیدار ہوئی تھی۔ ہم مغربی باشندوں میں ہر ایک عالم طفولیت میں خیالی پلاؤ پکاتے ہوئے' اور اپنے ہم عمروں سے کھیلتے ہوئے' دوبارہ رومی عہد میں رہنے لگتا ہے ' جس میں گرجا ' قلعے ' رزمیئے ' صلیبی جنگیں ' نوجوان پارسی وال کا روحانی حلف کے تصورات اسے مسرت عطا کرتے ہیں ۔ ہر یونانی نوجواں ہومر کے دور اور عظیم دوڑ کے تخیلات سے جی بہلاتا ہے۔ گوئٹے کی تخلیق " وردر" میں منطقہ حارہ کے ایک نوجوان کا تصور پیش کیا ہے ۔ جو ہر فاؤستی (مگر کلاسیکی نہیں) پیٹرارچ کے موسم بہار سے آشنا ہے اور اس کے لیے مناسانگر دوبارہ ظاہر ہوجاتا ہے ۔ جب گوئٹے نے ارفاسٹ کا راستہ روکا تو وہ خود پار زی وال تھا جب اس نے فاؤسٹ اول ختم کیا ' وہ ہیملٹ تھا۔ صرف فاؤسٹ دوم کے خاتمے کے ساتھ ہی وہ انیسویں صدی کا ایسا عالمی انسان بن گیا' جو بائرن کو سمجھ سکتا تھا۔ کلاسیکی دور کی خبطی ست روی 'اور یونانی دور کے آخری عہد کی بے ثمر صدیاں۔ اور تھکی ماندی دوسری طفولیت کا عارضی جوش و خروش ان کے ایک سے زائد اس کیفیت کا مطالعہ اس دور کے عظیم عمر رسیدہ بزرگوں کی تحریروں میں کیا جاسکتا ہے۔ لہٰذا یوری پائی ڈس کی تصنیف " بکا" کا بیشتر حصہ ' اپنے زاویہ نگاہ کے متعلق توقعات اور پیشین گوئیوں کے لیے مخصوص کرتا ہے' جبکہ افلاطون کا ٹائمیوس شہنشاہی دور میں اجتماع متقشفین کے بیان پر مشتمل ہے۔ اور گوئٹے کی تصنیف فاؤسٹ دوم اور ویگنر کی پرسی فال ہم پر قبل از وقت یہ ظاہر کرتی ہے کہ آئندہ صدیوں میں ہماری روحانی کیفیت کیا ہوگی (یعنی ہماری قوت تخلیق انجام کار کیا صورت اختیار کرے گی)۔

حیاتیات میں " تطابق اعضاء کی " اصطلاح' تغیرات کے تسویہ کے لیے مطابقت اور مشابہت کے معانی میں استعمال کرتی ہے جو کہ فعالیت کے مساوی ہے۔ یہ اہم اور نتائج کے لحاظ سے ثمربار اصول گوئٹے نے دریافت کیا (اس کی بنیاد پر انسان کے داخلی اختلاط کے نظریئے کو اس نے ایجاد کیا) اور اس کی وضاحت کے لیے اوون نے اسے خالص سائنسی جامہ پہنایا ہم اپنے تاریخی طریق کار میں اس تصور کا بیان بھی کریں گے ۔

یہ ایک امر معلومہ ہے کہ انسانی سر کے ڈھانچے کی ہر ہڈی میں بالکل اسی انداز کا ایک حصہ ' ہر ریڑھ کی ہڈی والے جانور (مچھلی تک) پایا جاتا ہے اور یہ کہ مچھلی کے دوار سینہ کے زعانف اور دیگر ریڑھ دار جانوروں کے ہاتھ پاؤں ہم ترکیبی اعضا ہیں۔ اگرچہ امتداد زمانہ سے ان میں کوئی مشابہت باقی نہیں رہی ۔ ارضی دوسرے جانوروں کے پھیپھڑے اور آبی جانوروں کے غبارے بھی ہم ترکیبی ہیں۔ جبکہ دوسرے جانوروں میں گلپھڑے اور پھیپھڑے ہم فعل ہیں یعنی استعمال میں مساوی اور تربیت یافتہ اور عمیق قلب ماہیت کی قوت ادراک جس کی کہ ثبوت امتیاز میں بہت ضرورت ہے۔ موجودہ تاریخی تحقیق کے طریق کار سے بالکل مختلف ہے۔ اس کے موازنہ کے سطحی طریق کار کی وجہ سے حضرت عیسیٰ اور بدھ' ارشمیدس اور گلیلیو ' سیزر اور ویلنسٹین منقسم جرمنی اور منقسم یونان کا مقابلہ کیا جاتا ہے۔ وضاحت کے لیے ہم جس قدر بھی آگے بڑھتے جائیں گے ہمیں معلوم ہوتا جائے گا کہ کتنے ناگزیر موضوعات تاریخ بحث کے لیے موجود ہیں۔ اور قلب ماہیت کی چشم بینا کے طریق کار کی تعبیرو تفہیم کے منتظر ہیں۔ چند مثالوں کے ذکر کے لیے کلاسیکی مجسمہ سازی اور مغربی موسیقی کے مزامیر' چوتھے خاندان کے اہرام اور رومی گرجے' ہندوستانی بدھ مت اور رومی رواقیت' (بدھ مت اور عیسائیت ہم تشکیل بھی نہیں ہیں) چین کی حق جتانے والی ریاستیں اور مصری ہانکو اور قرطاجنی جنگیں' پیری کلیز کا دور اور بنی امیہ کا دور' رگ وید' پلاٹی نس اور دانتے کے ادوار' ڈائی اونیس سیاپا کی تحریک' نشاۃ ثانیہ سے مشابہ ہے۔ اور تحریک اصلاح سے مماثل ہے۔ ہمارے لیے ویگنر جدیدیت کا ملخص ہے۔ جیسا کہ نٹشے نے بالکل درست کہا۔ کلاسیکی تجدید میں مساوی درجے کا حامل جسے منطقی طور پر قائم رہنا چاہیے۔ وہ پرگامنی فن ہے(اس عمل میں مفید ابتدائی تصورات تاریخ فہمی ان گوشواروں کی مدد سے اخذ کیے جا سکتے ہیں جو ہم اسی جلد میں پیش کریں گے)۔

"تطابق" کے اصول کا اطلاق تاریخی تناظر میں ہم عصری کے تصور کو نیا مفہوم عطا کرتا ہے۔ میں صرف ایسے دو واقعات کو ہم عصر قرار دیتا ہوں جو اپنی اپنی ثقافتوں میں بالکل یکساں کیفیات میں وقوع پذیر ہوں۔ یہ پہلے واضح کیا جا چکا ہے کہ کلاسیکی ریاضی اور مغربی کا ارتقاء بالکل یکساں اور متماثل حالات میں وجود میں آیا اور ہم فیثا غورث کو ڈیسکارٹیز کا آرچی ٹاس آف لیپ لیس' ارشمیدس اور گاس کا ہم عصر کہہ سکتے ہیں۔ آئی اونی اور باروق (یورپ میں سترھویں صدی اور مابعد کے دور میں بے ڈھنگے طرز تعمیر کے بانی) اس لحاظ سے ہم عصر ہیں۔ پولی گناٹس کوریبرانٹ' پولی کلیٹس' کو باچ کے ساتھ مجتمع کیا جا سکتا ہے۔ تحریک اصلاح کلیسا اور پابندی شریعت کی عیسائی تحریک اور سب سے بڑھ کر تہذیب جو ہر ثقافت میں بیک وقت ظاہر ہوتی ہوئی نظر آتی ہے ۔کلاسیکی عہد کے آخری دور میں فلپ اور سکندر کے نام آتے ہیں اور ہمارے یورپی دور میں نپولین اور انقلاب فرانس کی یہی صورت ہے۔ بغداد' سکندریہ اور واشنگٹن کی تعمیر بھی ہمعصر شمار کی جا سکتی ہے۔ کلاسیکی سکہ سازی اور ہمارے دور کی دوہرے اندراجات کی کھاتہ بہی' ٹیرانس اول اور فرانڈے آگسٹس اور شی ہو آنگ ٹی ہنی بال اور جنگ عظیم کی توضیح اسی نہج پر کی جا سکتی ہے۔

مجھے امید ہے کہ میں بلا خوف تردید یہ ثابت کر سکوں گا کہ تمام عظیم تخلیقات اور مذاہب عالم' فن'

سیاست 'معاشرتی زندگی' معاشیات اور سائنس سب کا ظہور اور موت 'مقابلتاً" ہر ثقافت میں ایسے ادوار میں ہوتا ہے' جبکہ ان کی داخلی تشکیل ایک دوسرے سے بالکل مشابہ ہوتی ہے ۔ ایسا ایک بھی تناظر موجود نہیں کہ وہ ایسی حالت میں ایک ثقافت میں تھا اور ویسے ہی حالات میں کسی دوسری ثقافت میں نہیں تھا اور اس کا وقوع قطعاً" تاریخی تسلسل کے مطابق ویسے ہی دور میں ہو گا' جیسا کہ اول الذکر میں ظاہر ہوا۔ اسی طرح اگر ہم واقعات کی مطابقت کا جائزہ لینا چاہیں' تو ہمیں زیادہ گہری نظر سے دیکھنا ہو گا اور مؤرخین کے عام طریق کار کے مقابلے میں واقعات اور حالات کے ظاہری اسباب کے متعلق زیادہ تنقیدی رویہ اپنانا ہو گا۔ مثلاً" عام مؤرخین اپنے آپ کو اس خواب میں مبتلا کر لیتے ہیں کہ عیسائی پروٹسٹنٹ فرقے کی تحریک کا مماثل روی ڈائی اونسی فرقے میں مل سکے گا۔ اور انگلستان کی نفاذ شریعت کی تحریک عربی دنیا میں اسلام کی تبلیغ کی مماثل ہے؟

اگر اس زاویے سے دیکھیں تو تاریخ ایسے امکانات فراہم کرتی ہے جو گزشتہ تحقیق کی آرزوؤں سے بہت زیادہ ہیں جس نے ابھی تک یہی کیا ہے کہ ماضی کے معلومہ واقعات وحقائق کو ایک ترتیب کے ساتھ پیش کر دیا ہے(اور وہ بھی ایک خط مستقیم کی صورت میں) اور تمام امکانات کو نظر انداز کر دیا ہے جس کا اظہار مندرجہ ذیل سطور میں کیا گیا ہے۔

حال کے اوپر سے گزر جانا یعنی تحقیق کی سرحد پار کر جانا اور مذہبی شکل وصورت' دورانیے' توازن اور مطالب کا قبل از وقت تعین اور سب سے بڑھ کر مغربی تاریخ کے مدارج کی عدم تکمیل۔ اور ماضی بعید کے نامعلوم ادوار کی تشکیل نو' بذریعہ تبدل روابط بالکل اسی طرح جیسا کہ" حیاتیات قدیم کا جدید علم" دور دراز مگر مفید نتائج کا اخذ کرتا ہے۔ جیسا کہ ہیکلی ساخت' اور انواع مل کر ایک شکستہ کھوپڑی کی ساخت کی جاتی ہے۔

اس امر کا امکان ہے کہ متوازن قیافہ کی بنیاد پر منتشر زیورات' عمارات' رسوم الخط' یا متفرق سیاسی 'معاشی اور مذہبی تفصیلات کی بنیاد پر تمام گزشتہ صدیوں کے نامیاتی کردار کو فنی اظہار کے پیمانے کے ذریعے 'معلوم عناصر سیاسی مقیاس موازنہ کر کے متماثل عناصر کی تلاش کی جائے۔ یا ریاضی کی صوریات کا معاشیات سے مقابلہ کیا جائے۔ یہ طریق کار خالصتاً" گوئٹے کی دریافت ہے اور اس کی جڑیں اس کے تصور" غیر مخلوط مظاہر" میں ہیں۔ یہ تصور کسی حد تک تقابلی حیوانیات میں اب بھی مروج ہے۔ اگرچہ تمام دنیائے تاریخ میں اس پر تاحال کم توجہ دی گئی ہے۔

باب چہارم

عالمی تاریخ کا مسئلہ

(۲)

تصور قضاو قدر اور اصول علیت

اس سلسلہ خیالات کا آخر تک تعاقب کرتے ہوئے' ہم ایک ایسے تقابل تک پہنچتے ہیں۔ جہاں پر ہمیں ایک کلید کا ادراک ہوتا ہے۔ جو ہمیں مسئلے کے حل تک رسائی میں ممد ہو سکتی ہے۔ یہ صرف ایک ہی کلید ہے۔(جہاں تک کہ لفظ ہذا کے کوئی معانی ممکن ہیں) یہی وہ کلید ہے جو کہ انسان کے سنجیدہ ترین اور قدیم ترین معمے کے حل میں کام آ سکتی ہے۔ یہ متقابل:" تصور قضاو قدر اوور اصول علیت" کے مابین ہے۔ یہ ایک ایسا اختلاف ہے جس کے متعلق' بلاخوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ تاحال اس کی اہمیت کا اندازہ نہیں کیا گیا حالانکہ یہ تعبیر عالم کی ضروری بنیاد کی حیثیت کا حامل ہے۔

جو کوئی شخص کہ جملہ ہذا کی مراد ومعانی سے آشنا ہے کہ" روح ہی تصور وجود ہے" اسے اس امر کی بصیرت بھی حاصل ہو گی کہ اس اصول اور قضاو قدر کے یقینی عرفان کے مابین کیا تعلق ہے' اسے مسئلہ حیات کے ادراک کے لیے بھی کوشش کرنی چاہیے(یہی وہ نام ہے' جو ہم امکان کو حقیقت میں بدلنے اور حاصل کرنے کے عمل کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ حیات) ایک قضائے مبرم اٹل' ہر صورت میں قابل تنسیخ' مقدر کا لکھا ۔جسے قدیم انسان ناقابل فہم سمجھتا تھا۔ مگر اس کے حل کے لیے بے تاب تھا۔ مگر ایک ترقی یافتہ اعلیٰ درجے کی ثقافت کا انسان اسے عالمی بصیرت کے لیے ایک ضروری عنصر کی حیثیت دیتا ہے۔ اگرچہ اس بصیرت

کا ابلاغ صرف مذہب ہی کے ذریعے کیا جا سکتا ہے۔ یا فنون لطیفہ کا سہارا لیا جا سکتا ہے۔ مگر اس کے لیے تصورات اور ثبوت فراہم نہیں کیے جا سکتے۔

ہر ترقی یافتہ زبان میں بعض مخصوص الفاظ ہوتے ہیں' جو اس مقصد کا اظہار کرتے ہیں' مثلاً" قسمت' فنا' الکل' قیاس' ندائے غیبی جن کے متعلق ہمیشہ پردہ پڑا رہتا ہے۔ ان کے متعلق کوئی سائنس کوئی مفروضہ ہمیں کچھ نہیں بتا سکتا۔ صرف اسی وقت جب ان کے مطالب میں ڈوب کر ان کا کھوج لگائیں یا ان کے بالکل قریب پہنچ جائیں' تو ان کی آوازوں اور معانی کا ادراک ہوتا ہے۔یہ علامات ہیں' تصورات نہیں۔ ان میں سے اس عالمی صورت کا مرکز ثقل موجود ہے' جسے میں تاریخ کا نام دیتا ہوں جو عالم فطرت سے مختلف ہے۔تصور قضاؤ قدر' تجربہ زندگی طلب کرتا ہے۔ یہ سائنسی تجربے کا محتاج نہیں۔ یہ ذہانت کی گہرائیوں کا مشاہدہ کرنا چاہتا ہے' اس کی گہرائی کو ناپنے کا خواہش مند نہیں۔ ایک نامیاتی منطق ہے' جس کی صورت جبلی ہے وہ تمام وجود سے القائی یقین کی طرح واقف ہے' یہ غیر نامیاتی منطق سے مختلف ہے' اس کا تعلق منطق فہم اور اشیائے فہمیدہ سے ہے۔ یہ منطق سمت بندی ہے نہ کہ منطق وسعت۔ کسی جماعت بند' کسی ارسطو' کسی کانٹ کو یہ معلوم نہیں ہو سکا کہ اس پر کس طرح عمل پیرا ہونا چاہیے۔ وہ اپنی زمین پر بیٹھ کر ہمیں جزا' شعور' ادراک' اور حافظے کا درس دیتے ہیں' مگر امید مسرت' یاس' توبہ' اعتقاد اور دلجوئی کے معاملات میں وہ خاموش ہیں۔ وہ شخص جو اس زندوں کی دنیا میں اس امر کی توقع رکھتا ہے یا ایسے اسباب ونتائج کی تلاش میں ہے کہ داخلی تیقن حیات کے وہی معانی ہیں' جو تقدیر پرستی قسمت ومقسوم کے ہیں تو کہنا چاہیے کہ وہ شخص کچھ بھی نہیں جانتا اور وہ تجربات مجبوری اور تجربات حاصل کردہ اور قابل حصول کے فرق سے ناآشنا ہے۔ سلسلہ علت ومعلول ایک معقول صورت ہے۔ جو پابند قانون ہے اور اسے بیان بھی کیا جا سکتا ہے۔ ہمارے تمام ادراک اور دلائل کا نشان ہے مگر قضاؤ و قدر کا تعلق داخلی یقین سے ہے جو قابل بیان نہیں وہ معاملات جن کا تعلق علت ومعلول کے نظام سے ہے' ہم ان کا بیان عضوی یا علمی انداز میں یا اعداد کے ذریعے یا مدلل صنف بندی کے حوالے سے کر سکتے ہیں مگر قضاؤ و قدر کی وضاحت کے لیے وہ ذرائع ابلاغ کرنا پڑتے ہیں جن کا تعلق مجسمہ سازی المیہ یا موسیقی سے ہے۔ ایک طریق ہم سے امتیاز کا مطالبہ کرتا ہے ۔اور امتیاز کے لیے عمل جراحی اور تباہی کا خواہش مند ہے' جبکہ دوسرا تمام کا تمام تخلیقی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ قضاوقدر کا تعلق زندگی سے ہے' جبکہ علت ومعلول موت سے مربوط ہے۔

قضاو قدر کے تصور میں روح اپنی عالمی آرزو کا اظہار کرتی ہے اس کی تمنا ہے' کہ وہ روشنی تک رسائی حاصل کر لے۔ اور اپنے القاء کو حقیقی صورت میں تبدیل کر سکے۔ کوئی بھی انسان ایسا نہیں' جس کے لیے یہ معاملات اجنبی ہوں' الا آنکہ کوئی بالکل ہی پٹڑی سے اتر چکا ہو' یا سابقہ عظیم شہری حکومت کا باشندہ جو بہت زیادہ حقیقت پسند احساسات اور میکانی سوچ بچار میں مبتلا ہو۔ پھر بھی کسی نہ کسی لمحے اس کی گم گشتہ بصیرت پوری قوت کے ساتھ اس کے سلسلہ علت ومعلول کا خاتمہ کر دیتی ہے' کیونکہ دنیا علت ومعلول کے نظام روابط کے تحت نہ صرف بعد از وقت ہے' بلکہ باطنی لحاظ سے لطیف تصور کی حامل ہے۔ اور صرف اعلیٰ

دارفع ثقافتوں سے متعلق لوگ ہی اس کا ادراک حاصل کر سکتے ہیں یا ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ وہ اس کی تشکیل کر سکتے ہیں اور اس پر یقین رکھتے ہیں۔ علت ومعلول کا تصور قانون کے تصور کے ساتھ مشترک اصلاحات کا حامل ہے۔ جتنے بھی قوانین ہیں وہ علت ومعلول ہی کے قوانین ہیں۔ کانٹ کے مطابق علت ومعلول کے نظام میں فکر اور شعور بہت ضروری ہیں' اور اشیاء کی بنیادی روح کے لیے بنیادی حیثیت کی حامل ہیں' اور انھیں کو قضاؤ قدر' تقدیر اور صدائے غیب کہا جاتا ہے۔ کوئی نہ کوئی ایسی شے ضرور ہے جو ضروریات حیات کے لیے ناگزیر ہے۔ حقیقی تاریخ تقدیر کے زیر بار اور قانون سے آزاد ہے۔ کوئی شخص مستقبل کے متعلق پیشین گوئی کر سکتا ہے(واقعی ایسی بصیرت کا وجود ہے جس کی مدد سے رازہائے درون پردہ میں جھانکا جا سکتا ہے) مگر ان کو پہچانا نہیں جا سکتا۔ قیاس وقیافہ کا لرزاں شعلہ' کسی شخص کو یہ فراست عطا کرتا ہے کہ کسی کا چہرہ دیکھ کر اس کی تمام زندگی کے حالات پڑھ لے۔ یا کسی دور کے تمام حالات کا اس کی تصویر سے اندازہ لگا لے۔ اور اس کے لیے اس اخذ نتائج کے لیے کسی نظام یا کاوش کی ضرورت نہیں ہوتی۔ یہ تصور علت ومعلول کے نظام سے بہت ہی بعید ہے۔

وہ شخص جسے اس نورانی دنیا کا ادراک حاصل ہے۔ قیافہ شناسی سے نہیں بلکہ اپنی بصیرت اور بصارت سے اس کا منظم اور باقاعدہ مشاہدہ کرتا ہے۔ اور علت ومعلول کے تجربے کی بنیاد پر اسے اپنی ذات سے منسلک کر لیتا ہے۔ تو یقیناً" وہ بالآخر یہ یقین کر لے گا کہ ہر شے کا بذریعہ علت ومعلول ادراک کیا جا سکتا ہے۔ اور دنیا میں نہ کوئی راز ہے اور نہ داخلی رہنمائی کا کوئی وجود ہے. مگر وہ شخص جو اس تصور کے خلاف ہے جیسا کہ گوئٹے نے عمل کیا۔ اور وہ فی الحقیقت ہر شخص اپنے دس میں سے نو معاملات میں ایسا کرتا ہے کہ وہ تمام عالمی تاثرات میں سے جو اس کے متعلق ہوں' اپنے حواس کے حوالے سے کلی طور پر تحلیل کر لیتا ہے اور اپنی تکوین میں وجود کو پا لیتا ہے۔ محض غور وفکر کے ترک سے علت ومعلول کا بھاری پردہ ہٹ جاتا ہے اور اچانک زمان اس کے لیے ایک معمہ ایک خالی تصور' ایک شکل یا بعد نہیں رہتا بلکہ ایک داخلی یقین' بالذات قضاؤ قدر' تطبیق شدہ' اس کی ناقابل تنسیخ حیثیت 'اور اس کی قوت حیات' اس پر تاریخ کی عالمی صورت' قضاؤ قدر اور علت ومعلول اس پر زمان ومکان کی حیثیت سے آشکارا ہو جاتی ہیں۔

پس دو عالمی تشکیلات ' تاریخ اور فطرت میں تمام موجودات اور تکوینات 'اور تمام نظام ہائے وجود کے متعلق قیافہ کے مطابق قضاؤ وقدر اور نظام علت ومعلول قائم اور غالب رہتے ہیں۔ اور ان کے مابین ہی احساس حیات اور طریق ادراک کا فرق معلوم ہوتا ہے۔ ان میں سے ہر ایک مکمل اور خود مکتفی نظام کا نقطۂ آغاز ہے۔ مگر ایک منفرد دنیا سے نہیں۔ مگر پھر بھی جیسا کہ وجود کی بنیاد تکوین پر ہوتی ہے' بالکل اسی طرح علت ومعلول کے نظام کی بنیاد قضاؤ قدر کے یقینی احساس پر ہے۔ علت ومعلول سے اس بنیاد پر مراد' قضاؤ قدر وجود' غیر نامی قضاؤ قدر۔ اور دلیل کے قالب میں منتقل قضاؤ قدر ہے۔ قضاؤ قدر فی نفسہ(جس کے متعلق کانٹ اور دیگر فلسفیوں نے کوئی توجہ نہیں دی کیونکہ ان کے تجریدی اسلحہ میں زندگی کے متعلق کوئی تیر نہ تھا) تمام قابل ادراک فطرت کی حدود سے باہر ہے۔ پھر بھی چونکہ یہ بذاتہ ابتداء سے متعلق ہے۔ اسی

سے تمام علت و معلول کے سلسلے برآمد ہوتے ہیں۔ جن کی مدد سے ثقافتی ڈرامہ کے آخری نظاروں میں زندہ اور تاریخی صورتوں کے حلول کے مواقعات پیدا ہوتے ہیں۔ کلاسیکی روح کے وجود کے لیے دیمو قراطیس کے طریق کار کی شرط ہے' اور فاؤستی روح کے لیے نیوٹن کی۔ ہم یہ تو تصور کر سکتے ہیں کہ ان ثقافتوں میں سے کوئی بھی خود اپنی طبعی سائنس پیدا کرنے میں ناکام ہوتا۔ مگر ہم یہ تصور نہیں کر سکتے کہ ان کی ثقافتی بنیادوں اور پس منظر کے بغیر کوئی سائنسی نظام قائم ہوتا۔

یہاں یہ امر سامنے آتا ہے کہ کسی طرح تکوین اور وجود سمت اور وسعت میں ایک دوسرے کو شامل کر لیتے ہیں اور ایک دوسرے کی نیابت قبول کر لیتے ہیں۔ اسی لحاظ سے خواہ ہم تاریخی تناظر میں دیکھیں یا فطری تناظر میں' ایک کو دوسرے سے علیحدہ نہیں کر سکتے۔ اگر تاریخ ایسی دنیا ہے' جس کے نظام میں تمام وجود تکوین سے ملحق ہے تو اس کے نتیجے میں جو سائنسی اصول تخلیق ہوگا اسے بھی اسی اصول کے تحت زیر عمل لایا جائے گا۔ اور فی الحقیقت تاریخی نظر میں اس اصول کے تحت صرف تاریخ طبیعات ہی آتی ہے۔ یہ قضاؤ قدر ہی کا کرشمہ ہے کہ آکسیجن' نیپچون' کشش ثقل اور طیفی تجزیہ دریافت ہوئے۔ یہ قضاؤ قدر ہی کی نوازش ہے کہ نظریہ مایہ احتراق' نظریہ امواج نور' گیسوں کا نظریۂ تحرک وجود میں آئے۔ یہ دیکھتے ہوئے کہ ایجادات انھیں نظریات کی توضیح و تفسیر ہیں۔ اور اس لیے ان کے موجدوں کی ذاتی کاوش کا نتیجہ ہیں۔ اور یہ کہ دیگر نظریات (خواہ وہ درست ہوں یا غلط) بھی تشکیل کیے جا سکتے تھے۔ یہ بھی قضاؤ قدر اور موجدین ہی کا کرشمہ ہے۔ کہ کوئی نیا نظریہ ظہور میں آتا ہے' جو پرانے کو غلط ثابت کر دیتا ہے اور اس بناء پر وہ محو ہو جاتا ہے اور اس طرح دنیائے طبیعات میں نظریات کی ترمیم و تنسیخ کا عمل جاری رہتا ہے۔ نوآموز ماہرین طبیعات بھی مسائل کے انجام یعنی تنسیخ یا کسی جدید نظریئے کی دریافت کا تذکرہ کرتے رہتے ہیں۔

اس کے برعکس اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ فطرت ایسے عناصر پر مبنی ہے جن میں منطقی طور پر اشیائے تکوین کو اشیائے وجود میں شامل کرنا ممکن ہو' اور صفت زندہ' وسعت جامد میں شامل ہو' تو اس کے نتیجے میں علم التاریخ کو بھی دوسرے علوم ہی کا ایک حصہ تسلیم کرنا پڑے گا۔ اور کانٹ بھی یقیناً" ایسا ہی کرتا۔ مگر یہ امر اس کے حافظے سے نکل گیا۔ اس کے نزدیک بھی' جیسا کہ ہر نظام پسند کہتا ہے کہ فطرت ہی دنیا ہے۔ مگر جب وہ زمان پر اس تصور کے تحت بحث کرتا ہے تو یہ نظر انداز کر دیتا ہے کہ زمان وسعت پذیر ہے اور ناقابل تنسیخ ہے۔ تو ہم دیکھتے ہیں کہ وہ جس دنیا سے بحث کرتا ہے اس کا تعلق صرف فطرت سے ہے اور دوسری دنیا یعنی عالم تاریخ اس کے وہم و گمان میں بھی نہیں۔ غالباً" کانٹ کے تصور میں اس دنیا کا وجود ممکن نہ تھا۔

سلسلہ علت و معلول کا زمان سے کوئی تعلق نہیں۔ زمانہ حال میں کانٹ کے پیروکاروں کا غلبہ ہے۔ اگرچہ وہ یہ خود بھی نہیں جانتے کہ وہ اپنے آپ کو کانٹ کا پیروکار کس بنیاد پر ظاہر کرتے ہیں۔ بظاہر ان کا یہ دعویٰ شدید تناقص کا حامل ہے۔ اس لیے کہ مغربی ماہرین طبیعات کا ہر کلیہ "کیسے" اور "کب تک" کے مسائل

سے نمایاں طور پر پیوستہ ہے۔ جب یہ سوال اٹھایا جاتا ہے تو سلسلہ علت و معلول اپنے جواب کو اس بیان تک محدود کر لیتا ہے کہ واقعات ظہور پذیر ہو رہے ہیں اور یہ نظر انداز کر دیتا ہے کہ واقعات کا ظہور کب ہو رہا ہے۔ اس کا تاثر ہمیشہ علت یعنی سبب پر ہونا چاہیے۔ ان دونوں میں جو فاصلہ ہے وہ مختلف ترتیب پر مبنی ہے' اور یہ عمل شعور میں بھی موجود ہوتا ہے (جو کہ زندگی کا ایک عنصر ہے) اور یہ فرق کسی شے یا اشیائے نمیدہ میں نہیں ہوتا۔ یہ وسعت کی روح ہے جو سمت پر غالب رہتی ہے۔ گویا مکان' زمان کی تردید کر رہا ہے۔ اس کے باوجود زمان کی حیثیت بنیادی ہے اور اسے مکان پر سبقت حاصل ہے۔ قضاؤ قدر بھی اسی ترجیح کی دعویدار ہے۔ ہم ہمیشہ تصور قضاؤ قدر سے آغاز کرتے ہیں۔ لیکن بعد ازاں جب ہمارا شعور بیدار دنیائے حواس کو خوفزدگی کے اثرات کے تحت دیکھتا ہے اور یہ تمنا کرتا ہے کہ موت پر قابو پا لے؛ جسے ٹالا نہیں جا سکتا۔ تو ہم اس فیصلہ قضاؤ قدر کے خلاف سلسلہ علت و معلول کا سہارا لیتے ہیں۔ اور اس سے ایک دنیا کی تخلیق کا مطالبہ کرتے ہیں تاکہ وہ ہمیں اس خوف کے خلاف تحفظ فراہم کرے۔ جبکہ سلسلہ علت و معلول بتدریج اپنا جال معلومہ سطوحات پر تن لیتا ہے' تو ہمیں لازمانی ابدیت کا احساس ہوتا ہے۔ جو یقیناً عالم وجود ہے' جس پر خالص صفات کی قوتیں' ہماری خالص فکر کی بدولت جلا بخشتی ہیں۔ ان رجحانات میں وہ احساسات نمایاں ہوتے ہیں جو ثقافت فطرت کی بلوغت میں پائے جاتے ہیں۔ "علم ہی قوت ہے" اس قوت سے مراد قضاؤ قدر پر قبضہ ہے۔ علامہ تجرید' محقق فطری سائنس مفکر نظام جس کی تمام ذہنی کاوشوں کا دار و مدار علت و معلول کے اصولوں پر ہے۔ اب کچھ عرصے سے ناقابل ادراک قضاؤ قدر کی لاشعوری قوتوں کا چرچا کر رہے ہیں۔ عقل محض ان امکانات کی تردید کرتی ہے جو اس کے دائرے سے باہر ہوں اس مسئلے میں خالص فکر اور عظیم فن باہم اختلاف کا شکار ہیں۔ ایک اپنی بات پر مستقل رہتا ہے اور دوسرا راہ فرار اختیار کرتا ہے۔ ایسی صورت میں کانٹ اپنے آپ کو بیتھوون پر غالب تصور کرے گا۔ جیسا کہ ایک نوجوان اپنے آپ کو کسی بچے کے مقابلے میں پاتا ہے۔ لیکن یہ صورت حال بھی بیتھوون کو" تنقید عقل محض" کے خالق کو ایک قابل رحم فلسفے کا موجد سمجھنے سے باز نہیں رکھ سکتا۔ مذہبیات جو تمام سائنسوں میں سب سے نامعقول شعبہ سمجھا جاتا ہے۔ وہ سائنس کے زندہ تصورات کو زیر بحث لانے اور سمجھنے کی ایک غلط کوشش ہے۔ جس کی بنیاد میکانکی فکر ہے (کیونکہ علم سے مراد آگاہی ہے۔ اگرچہ فکر کا موضوع فطرت ہی کیوں نہ ہو۔ فکر کا عمل تاریخ ہی کہلائے گا) لہٰذا زندگی کے عمل میں بھی علت و معلول کا عمل جاری رہتا ہے۔ مذہبیات کی سائنس تصور قضاؤ قدر کا خاکہ اڑانے کا عمل ہے' جو دانتے کے پیغام ربانی کے تصور کو خالص علمی نوعیت میں بدل دیتا ہے۔ یہ ڈارون ازم اور شہری مسکنات کا ٹیسٹ اور مخصوص تخلیقی رجحان ہے۔

جو تمام ثقافتوں کے مقابلے میں سب سے زیادہ تجریدی نوعیت کا ہے' یہ تاریخ کا وہ مادی تصور ہے جو ڈارون ازم اور اسی نوعیت کے دیگر افکار کی طرح تمام نامیاتی اور ناگزیر امور کا خاتمہ کر دیتا ہے۔ اگرچہ علت و معلول کے عناصر کی قلب ماہیت ایک اصول ہے مگر قضاؤ قدر میں قلب ماہیت کی حیثیت ایک تصور کی ہے۔ ایک ایسا تصور جس کا شعور' اظہار یا تعریف ممکن نہیں۔ یہ تصور صرف محسوس کیا جا سکتا ہے اور داخلی طور پر قائم رکھا جا سکتا ہے۔ یہ ایک ایسا تصور ہے' جس سے یا تو انسان قطعاً" بے علم ہو' جیسا کہ کوئی

شخص موسم بہار کی رونقوں سے ناآشنا ہو' یا پھر سچے دل سے اس پر یقین کرے' اس سے محبت کرے' جیسا کہ یقینی انداز میں فنکار اور شعراء اسے تسلیم کرتے ہیں۔

لہٰذا قضاؤ قدر کی حقیقت کو اس کے عظیم تناظر میں مشاہدہ کیا جا سکتا ہے جس میں کہ تکوین کا تصور حیات اپنے آپ کو وجدانی بصیرت کے روبرو آشکار کرتا ہے۔ اسی بناء پر تصور قضاؤ قدر' تاریخ کے عالمی تصور پر غالب رہتا ہے۔ جبکہ علت ومعلول کا تصور جس کا وجود کیف حیات کے مقاصد اور رسوم پر مبنی ہے جن کا منبع احساس وادراک کی دنیائے سنسنی خیزی' اشیائے مدرکہ اور معینہ کے مجموعے کے عرفان اور صفات ادراک سے ہے۔ جو مغلوب اشیاء پر اثر انداز ہو سکتے ہیں' گویا کہ داخلی دنیا کے عرفان یعنی عرفان فطرت کا مطلب عرفان متبادل خودی ہے۔

مگر مدارج علت ومعلول میں فطرت کے ظہور کے سلسلے میں تحقیق کی قدر وقیمت(جو موجودہ حالات میں ہمارے لیے امور مساوی ہیں) جس میں قضاؤ قدر کا دخل بھی شامل ہو' مزید مشکل ہو جاتی ہے' جب ہم پر اس حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ انسان میں اپنی ابتدائی حالت میں' یا بچے میں بحالت طفولیت علت ومعلول کے نظام کا کوئی تصور ہی موجود نہیں ہوتا۔ اس کے باوجود ہم بھی اگرچہ تاخیر ہی سے سہی 'جبکہ ہم شعوری منظم گفتار اور تیز خیال آفرینی' ایسے لمحات مجبوری اور توجہ میں بھی کچھ کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ (یہی وہ لمحات ہوتے ہیں جن سے ہم طبعی توجہ سے دوچار ہوتے ہیں) اور ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ نظام علت ومعلول جسے ہم ایسے حالات میں مشاہدہ کرتے ہیں' فی الواقع بطور حقیقت ہماری ہر طرف ہر وقت موجود رہتا ہے۔ حالت بیداری میں بھی اس حقیقت کو ہم محسوس کرتے ہیں۔اس قیاس وقیافہ کی دیوی کا لباس ہر سمت لہراتا ہے اور ہم اضطراری حالت میں اور تجربات کی قوت کی روشنی میں اسے تسلیم کرتے ہیں کیونکہ ہماری زندگی میں اس کی گہری جڑیں موجود ہیں۔

اس کے برخلاف نظام کردار نگاری شعور کے مفہوم کو سمجھنے اور اظہار کرنے سے متعلق ہے۔ اور اس کی مدد سے ہم ہر شخص کی ہر آن ذہنی تصویر کو اس ذریعے سے فطرت کی تصویر سے جس کی ہم خود تشکیل کرتے ہیں' ہم آہنگ بناتے ہیں' مگر اس تنظیم کی فطرت کی بھی اپنی تاریخ ہے۔ جس میں ہم ذرہ برابر بھی دخل اندازی نہیں کر سکتے۔ گویا یہ کسی علت کا کام نہیں بلکہ اس میں قضاؤ قدر کا حکم ہے۔

(۲)

مسئلہ زمان کی طرف راستے کا آغاز ابتدائی انسان کی مشتاق نگاہوں سے ہوتا ہے۔ اور تصور قضاؤ قدر کی واضح تنقیحات کے راستے منزلیں طے کرتا ہوا گزرتا ہے۔ اب ہمیں اس کا ایک مختصر خاکہ جس میں متعلقہ مسائل کا تذکرہ ہو' اس کتاب کے موضوع کے مطابق پیش کرنا ہو گا۔

کلمہ' زمان' میں ایک جادو ہے جو اس ذاتی جوش وخروش میں ہیجان پیدا کرتا ہے' جسے ہم نے" مخصوص" (یعنی جس کا ہم سے کوئی تعلق یا ربط ہے) قرار دیا تھا۔اس کے برعکس جو کلمہ(جو اس کے متضاد معانی میں آتا ہے)" وہ اجنبی" ہے جس کے مفہوم سے ہر شخص آشنا ہے۔ اس لیے کہ زندگی کے گوناگوں تاثرات میں یہ شامل ہے" مخصوص"" "قضاؤ قدر" اور "زمان" تینوں ہم معنی الفاظ ہیں۔

زمان کا مسئلہ تمام مفکرین نے غلط سمجھا ہے کیونکہ انھوں نے اپنے آپ کو نظام تکوین کا پابند کر لیا ہے۔ کانٹ کے مشہور نظریہ" راستی" کے لیے کوئی واحد لفظ نہیں۔ اس پر طرفہ یہ ہے کہ اس غلطی کو کبھی محسوس بھی نہیں کیا گیا۔ مگر سوال یہ ہے کہ' زمان' سے بلحاظ طوالت کیا مراد ہے اور" زمان" سے بطور سمت کیا مراد ہے؟

ہر زندہ شے میں حیات' سمت' مسیح' عزم' حرکت اور معیار کا ہونا لازمی ہے۔(Bewegtheit) آرزو سے اس کا بہت قریبی تعلق ہے لیکن علم طبیعات کی حرکت کے ساتھ اس کا کوئی پہلو بھی مشترک نہیں(Bewegong)۔ حیات ناقابل تقسیم اور ناقابل تنسیخ ہے۔ یہ صرف ایک بار صفت یکتائی کے ساتھ ظہور پذیر ہوتی ہے۔ اصول میکانیت کے تحت اس کے راستے کا تعین نہیں ہو سکتا کیونکہ یہ تمام صفات" زمان" اور" قضاؤ قدر" سے متعلق ہیں۔ زمان وہ لفظ ہے' جسے لفظ کی آواز کے ساتھ محسوس کرتے ہیں۔ جو موسیقی میں عام زبان کے اظہار سے زیادہ واضح ہے۔ اور نثر سے زیادہ نظم میں۔ اس میں نامیاتی روح موجود ہے' جو "مکان" میں نہیں ہوتی۔ لہٰذا کانٹ اور دوسرے مفکرین اس کے باوجود کہ ایسا سمجھتے ہیں' مگر زمان کو مکان کے ساتھ ایک ہی ساتھ ملا کر بحث کرنا ممکن نہیں' مکان ایک تصور ہے' مگر لفظ زمان کسی ایسی شے کی نشاندہی کرتا ہے جس کا ادراک ممکن نہیں۔ ایک علامتی آواز ہے جسے ایک تصور کی طرح استعمال کرنا اس کی فطرت کو نہ سمجھنے کا نتیجہ ہے۔ بلکہ لفظ "سمت" بدقسمتی سے جس کا کوئی بدل نہیں۔ غلط فہمی پیدا کرنے کا موجب بن سکتا ہے 'کیونکہ بظاہر یہ مرئی ہے' اس کی مثال طبیعات کے تصور سمیات سے دی جا سکتی ہے۔

ابتدائی دور کے انسان کے لیے لفظ زمان کے کوئی معانی نہیں تھے۔ وہ محض زندگی گزارتا تھا۔ وہ اپنی زندگی کا کسی دوسری شے سے موازنہ کرنا ضروری نہیں سمجھتا تھا۔ زمان سے گو وہ خالی نہیں' مگر وہ اس کی نوعیت کے متعلق بالکل لاعلم ہے۔ ہم سب مکان کے وجود سے تو خوب واقف ہیں مگر زمان سے نہیں۔ مکان کا وجود ہے(یعنی یہ ہماری دنیائے حواس میں اپنا وجود رکھتا ہے) یہ خود وسعتی ہے۔ جبکہ ہم ایک عام خواب کی سی زندگی گزار رہے ہیں۔ مسیح' وجدان اور کردار یہ تمام اوصاف مکان میں شدید توجہ کے لمحات میں پائے جاتے ہیں' اس کے برخلاف زمان ایک دریافت ہے 'جو فکر کی پیداوار ہے۔ ہم خود اسے بطور ایک تصور یا تخیل کے تخلیق کرتے ہیں مگر اس کا آغاز بہت بعد بالتاخیر کرتے ہیں۔ جبکہ ہمیں احتمال ہونے لگتا ہے کہ ہم خود ہی زمان ہیں اور اسی حیثیت سے زندہ ہیں ۔ صرف ان ارفع ثقافتوں میں جن کا عالمی ادراک میکانیت

کی سطح پر پہنچ چکا ہے۔ وہ اپنے شعور کی مدد سے عمدگی سے منظم' قابل ادراک اور قابل پیایش جامع مکان کا تصور کر سکتے ہیں۔ منصوبہ بند زمان کا تصور یا تو ہم زمانی' جو شعور' پیائش اور علت ومعلول کی تمام ضروریات کو پورا کر سکتا ہے۔ اس سطح پر ان کے لیے قابل ادراک ہے۔ اور یہ تحریک حیات کی موجودگی کی سو فسطائی علامت ہے ۔ جو ہر ثقافت کے ابتدائی دور میں ظاہر ہوتی ہے۔ اور بیرونی اور حقیقی احساس زندگی کو ایک نہج پر ڈھالتی ہے' اسے ہر عمدہ زبان میں زمان کہا جاتا ہے۔ اور شہری آبادیوں کے لیے اس نے غیر نامیاتی صورت اقدار تشکیل کر لی ہے جو ماضی میں بھی اتنی ہی غلط فہمی کا نتیجہ تھی 'جتنا کہ آج ہے اگر ہم حد اور علت ومعلول کے اطوار بلکہ طور کا مشاہدہ کریں تو یقیناً" یہ جادوگر کا پٹارہ معلوم ہو گا' جس میں کہ ہماری مخصوص روح اجنبی قوتوں کو شعبہ بازی سے قابو کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ گوئٹے کسی مقام پر معقول نظام کے اصول کی بات کرتا ہے' جو ہم خود کلامی کے طور پر سنتے ہیں' اور سمجھتے ہیں کہ ہم نے اپنی قوت سے ہر اس شے کو مسخر کر لیا ہے' جس کو کہ چھو لیا۔ اگر ہر قانونی عالمی دہشت کی جلد بازی سے پابجولاں ہو چکا ہے 'اور وہ اس تعجیل میں ہے کہ وہ اپنے قیام اور بقاء کے لیے اپنے گرد حیاتی لبادہ تان لے' جسے وہ تحفظ ذات کے لیے انتہائی ضروری سمجھتا ہے' تو اس صورت میں بھی ایسے زمان کی ایجاد جسے معلوم کیا جا سکے اور مکانی تحفظ جو علت ومعلول کے اصول پر منحصر ہے' ایک تاخیری عمل ہے۔ اور تحفظ کی فراہمی کے قابل نہیں اور قوت تصور سے قابو پانے کی ایک کوشش ہے۔ تاکہ داخلی کشمکش کا خاتمہ ہو جائے۔ مگر اس کے نتیجے میں ایسی ذہنی قوتوں پر دہرا دباؤ پڑے گا' جو حصول قوت کے بعد اس سے انکار کر چکی ہیں۔ ہمیشہ ذہنی کارروائی کے تحت ایک لطیف نفرت کا امکان موجود رہتا ہے۔ جس کی بنیاد پر کسی شے کو قانونی تقاضوں کے صوری عالم میں منتقل کیا جاتا ہے۔ اگر کسی زندہ شے کو خلا میں بھیج دیا جائے تو وہ مر جائے گی کیونکہ خلا خود مردہ ہے اور ہر شے کو موت سے ہمکنار کر دیتی ہے۔ ولادت پر ہی موت کا فیصلہ ہو جاتا ہے۔ کیونکہ مقصد کی تکمیل کے بعد موت لازمی ہے۔ عورت جب حاملہ ہوتی ہے' تو اس کے اندر کوئی شے مر جاتی ہے' صنفوں کے مابین نفرت کی وجہ یہی ہے۔ یہ نفرت عالمی خوف کی اولاد ہے۔ ایک آدمی انتہائی گہرے مفہوم میں کسی شے کو تباہ کر دیتا ہے' جب وہ کسی کا باپ بنتا ہے۔ دنیائے احساس جسمانی افعال پر اور ذہنی افعال ادراک پر قائم ہیں۔ لوتھر کے مطابق لفظ' علم' میں ثانوی تناسلی مفہوم موجود ہے۔ اور زندگی کے علم میں جو کہ ادنیٰ حیوانات میں اجنبی ہی رہتا ہے۔ موت کا علم ان تمام قوتوں پر حاوی ہو جاتا ہے۔ جو انسان کے شعور بیدار میں کلی طور پر موجود رہتا ہے۔ تصویر زمانی کے ساتھ حقیقت ایک عبوری صورت اختیار کر لیتی ہے۔

محض زمان کے لفظ کی بطور نام تخلیق ایک ایسا عمل ہے جس کی کوئی نظیر نہیں ملتی۔ کسی شے کو مخصوص نام سے موسوم کر لینے کا مطلب یہ ہے کہ اس پر قدرت حاصل کر لی گئی ہے۔ ابتدائی انسان کے جادو کے ہنر کا یہی راز تھا۔ آفات بد کو جب کسی نام سے موسوم کر لیا جائے۔ تو وہ قابو میں آ جاتی ہیں۔ اور دشمن یا تو مارا جاتا ہے یا کمزور ہو جاتا ہے۔ اگر اس کے نام کے ساتھ کوئی جادو کا طریق کار وابستہ کر لیا جائے۔

عالمی خوف کے اظہار کے لیے جو ابتدائی انسان کی تقلید میں تمام عالمی فلسفے میں ناقابل فہم کے خوف سے بچاؤ کے لیے آخری پناہ گاہ کے طور پر نام کا استعمال کیا جاتا ہے' ذات باری تعالیٰ کا نام ہے جو تمام دانشوروں پر غالب اور قادر ہے۔ ہم کسی ایک ہستی کو مطلق العنان مالک الکل کا نام دیتے ہیں۔ اور ہم 'فوراً" محسوس کرنے لگتے ہیں کہ اس نے ہمیں اشرف المخلوقات تخلیق کیا ہے۔ فلسفہ جسے دانائی کی محبت قرار دیا جاتا ہے وہی اس ہستی پر اسرار کے متعلق سب کے مقابلے میں ادنیٰ سطح پر ہے ۔ انسان نے جس شے کو موسوم کر لیا' گویا اس کا ادراک بھی حاصل کر لیا' اسے ناپ تول لیا' گویا اس پر غلبہ پا لیا۔ اور اس سے متعلق جامد مانعات بھی تخلیق کر لیے۔ اس نام رکھنے کے عمل سے ایک بار پھر ثابت ہو گیا کہ علم ہی قوت ہے۔ اس مرحلے پر ایک بار پھر تصور پسند اور حقیقت پسند کے مابین اختلاف کا آغاز ہوتا ہے' اور یہ اختلاف اس ماورئی ہستی کے متعلق ہے' جو ناقابل رسائی ہے۔ جرمن زبان میں ایک لفظ (Scheu)۔ یہ لفظ ذو معانی ہے۔ اس میں احترام اور نفرت دو متضاد معانی پائے جاتے ہیں۔ تصور پرست غور وفکر میں مشغول رہتا ہے' جبکہ حقیقت پسند متعلقہ شے پر قابو پانے اسے مشینی عمل کے تحت لانے اور بے ضرر بنانے کی کوشش کرے گا۔ افلاطون اور گوئٹے اس کے راز کو عاجزانہ انداز میں قبول کر لیتے ہیں۔ جبکہ ارسطو اور کانٹ اسے کھول کر تباہ کر دیتے ہیں۔ اس حقیقت پسندی کی بہت اہم مثال مسئلہ زمان کی توضیح ہے۔ زمان کے خوفناک راز اور خود حیات کو بھی جادوئے ادراک سے قابو کر کے اسے غیر مضر بنا دیا جاتا ہے۔

زمان کے متعلق سائنس' فلسفے' نفسیات اور طبیعات میں بہت کچھ کہا گیا ہے مگر اس میں سب سے زیادہ ضروری سوال نہیں چھیڑا گیا۔ یعنی "زمان کی حقیقت کیا ہے"؟ اس راز کو کسی نقطے پر بھی نہیں چھوا گیا۔ بلکہ مکانی طور پر تشکیل کردہ بھوت کو پیش کر دیا گیا ہے ۔ حیاتیت' سمتیت اور حقیقی زمان کے مقسوم زدہ راستے سے ہٹا کر اسے ایک ایسی صورت سے بدل دیا گیا ہے۔ جسے کبھی بھی قبول نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ایک خط ہے' جو قابل پیمایش ہے۔ قابل تقسیم اور قابل تنسیخ ہے۔ یہ ایک ایسی تشکیل ہے جسے کبھی بھی تصویرِ الفاظ میں نہیں ڈھالا جا سکتا۔ وہ زمان جسے ریاضی کی بنیاد پر واضح کیا جا سکتا ہے اور ایسی صورت میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس میں سے زمان کی صفری قدر یا منفی زمان کا تصور حذف نہیں کیا گیا۔ بادی النظر میں یہ معاملہ عام زندگی کے حقائق کے میدان سے خارج ہے۔ قضاؤ قدر اور تاریخی زمان میں بسر کرنا محض ایک تصوراتی نظام زمانی ہے' جو حیات حسی کے دائرے سے بھی خارج ہے۔ اس کے نتیجے میں فلسفے یا طبیعاتی مسودات میں لفظ قضاؤ قدر کو لفظ زمان کی جگہ استعمال کرنا ہو گا۔ اس سے فوری طور پر یہ ظاہر ہو گا کہ جب زمان سے سنسنی خیزی کا عنصر علیحدہ کر دیا گیا' تو عمل ادراک کا کردار ختم ہو گیا۔ اور زمان ومکان کا اتحاد کس قدر ناممکن معلوم ہوا۔ یہ وہ امر ہے جو کبھی تجربے میں نہیں آیا' کبھی محسوس نہیں ہوا' جس کا تعلق صرف تخیل سے ہے' اس کا مکانی صورت میں آنا ضروری ہے۔ اس حقیقت سے اس امر کی وضاحت ہوتی ہے کہ آج تک کوئی فلسفی ماضی اور مستقبل کے سربستہ رازوں کے متعلق کچھ نہیں کہہ سکا۔ کانٹ کے تصورات زمان میں یہ الفاظ سرے سے شامل ہی نہیں۔ اور اس نے زمان کے موضوع پر جو کچھ تحریر کیا ہے اس سے ان دو الفاظ کا کوئی تعلق قائم نہیں کیا جا سکتا۔ مگر زمان کی یہی مکانی صورت زمان ومکان کو عملی اور انحصار

باہم کے مقام پر لا کھڑا کرتی ہے۔ اور ایک نظم کی اقدار کا رتبہ عطا کرتی ہے جیسا کہ چار ابعادی سمتیاتی تجزیہ۔ اس کی نمایاں تشریح کرتا ہے۔ ماضی قریب یعنی ۱۸۱۲ء میں کیگ رینج نے میکانیات کو چار ابعادی ہندسہ قرار دیا اور نیوٹن کا محتاط نظریہ بھی ذہنی ناگزیر متبدلات اور حیات توسیعی سے مبرا نہیں۔ قدیم فلسفے میں مجھے معلوم ہوا ہے کہ اس میں صرف ایک تصور وقت کے متعلق دیا گیا ہے۔ یہ آگسٹائن کا تصور ہے۔ اور اس نے کہا ہے' کہ اگر اس معاملے میں مجھ سے کوئی سوال دریافت نہ کیا جائے تو میں اسے جانتا ہوں اور اگر کوئی سوال دریافت کیا جائے تو میرا جواب ہے کہ میں اس معاملے میں کچھ نہیں جانتا۔ جب موجودہ دور کے فلسفی یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ اشیاء کا وقوع زمان ومکان کے اندر ہوتا ہے اور ان کے باہر کچھ نہیں تو صاف ظاہر ہے کہ وہ مزید ایک مکان کا تصور پیش کر رہے ہیں(Raumbichkal)جو عام مکان سے علیحدہ ہے۔ بالکل اسی طرح کہ اگر کوئی شخص چاہے تو برق اور آمند کو کائنات میں دو قوتیں قرار دے لے۔ یہ کانٹ کے اس تصور سے الگ نہیں' جس میں اس نے ادراک کی دو انواع بیان کیں۔ اگرچہ یہ آسان ہے کہ مکان کے متعلق سائنسی ادراک(اگرچہ اس کی وضاحت ممکن نہیں کیونکہ الفاظ کا عام مفہوم اس کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ نیز یہ کہ یہ وضاحت انسانی دسترس سے باہر ہے) زمان کے متعلق توضیح تو آغاز کے فوراً" بعد ہی منقطع ہو جاتی ہے۔ عقل محض اور تمہیدیہ کا قاری یہ محسوس کرے گا کہ کانٹ مکان اور ہندسہ کے روابط کے متعلق معقول ثبوت مہیا کرتا ہے۔ مگر نہایت احتیاط سے زمان اور حساب کے روابط کے متعلق ثبوت نظر انداز کر جاتا ہے۔ اس معاملے میں وہ وضاحت سے ذرا آگے بڑھتا ہے۔ اور دونوں تصورات کے متعلق بالتکرار تجزیہ اُسے ایک ایسے مقام پر لے جاتا ہے ' جہاں پر کہاں اور کیسے کے مابین خلا فاصلے کی اپنی دنیا تخلیق کر لیتا ہے جو ماہرین طبیعات کے نزدیک مابعدالطبیعات کا موضوع ہے۔ مکان' شے' عدد' تصور اور علت و معلول باہم اس قدر یکسانیت کے حامل ہیں' جیسا کہ غلط نظام ہائے فکر کی بناء پر ثابت ہوا' ایک دوسرے سے الگ ان کی توضیح ممکن نہیں۔ میکانیت اپنے عہد کی منطق کی نقل ہے اور اس کے برعکس بھی کہا جا سکتا ہے۔ تخیل کی تصویر جس کی تشکیلِ نفسیات کرتی ہے' اور مکان کی تصویر جو ہم عصر طبیعات کی تخلیق ہے'دونوں ایک دوسرے کا عکس ہیں۔ تصورات اور اشیاء' دلائل اور علل' نتائج اور طریق کار اس طرح عمدگی سے باہم منطبق ہوتے ہیں'گویا انھیں شعوری طور پر ایسا ہی تشکیل دیا گیا ہے' اور تجریدی مفکر نے بار بار تخیل 'طریق کار' ترتیبی اور منصوبہ بندی کے تحت دانستہ طور پر انھیں طبیعتی انداز میں تشکیل کیا ہے۔ ارسطو اور کانٹ کے جدولی اقسام دیکھیں۔ جہاں پر کوئی منصوبہ بندی موجود نہ ہو' وہاں فلسفہ بھی مفقود ہوتا ہے۔ یہ ایک اصولی اعتراض ہے۔۔۔۔۔ ممکن ہے اسے تسلیم نہ کیا جائے۔۔۔۔۔ جو پیشہ ور فلسفی وجدانیوں کے خلاف کرتے ہیں' اگرچہ تہ دل سے وہ ان کو اپنے سے برتر سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کانٹ نے افلاطونی اسلوب فکر کے متعلق کہا کہ یہ بہترین الفاظ کو بلبلوں میں ضائع کرنے کا ہنر ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ آج بھی فلسفے کے معلمین کے پاس گوئٹے کے متعلق کہنے کے لیے ایک لفظ تک نہیں۔ ہر منطقی عمل اپنی مرضی سے سرانجام دیا جاتا ہے۔ اور ہر نظام کو ہندسہ کے ساتھ منطبق کیا جا سکتا ہے۔ اس لیے زمان یا تو کسی نظام فلسفہ میں کوئی مقام حاصل ہی نہیں کر سکتا۔ یا اسے کسی نہ کسی نظام کے تحت رد کر دیا جاتا ہے۔

یہ اس مشہور عام غلط فہمی کی تردید ہے' جو زمان کو حساب سے مربوط کرتی ہے۔ اور مکان کو ہندسہ سے۔ اور اس کے لیے بے مقصد تجزیات کا سہارا لیتی ہے۔ کانٹ کو اس غلطی کا شکار نہیں ہونا چاہئے تھا۔ اگرچہ یہ باعث تعجب نہیں کہ شوپنہار جو ریاضی کو سمجھنے سے معذور تھا۔ اس غلطی کا مرتکب ہوا۔ کیونکہ اعداد کا عمل حیات کسی نہ کسی زمان سے مربوط ہے۔ اس لیے اعداد اور زمان کو بالتکرار خلط ملط کر لیا جاتا ہے۔ مگر اعداد' صرف اعداد ہی ہیں۔ اور تصویر کشی کا فن صرف تصویر کشی ہی ہے۔ اعداد اور تصویر کشی حالت تکوین میں ہیں' اور اعداد واشکال حالت وجود میں ہیں۔ کانٹ اور دیگران کے ذہن میں حالت حیات ہے(عددیت) اور اب اس کے نتیجے میں(اس کا ارتباط مکمل اعداد سے) مگر ان میں سے ایک کا تعلق زندگی کی قلم رو اور زمان سے ہے' جبکہ دوسرے کا وسعت اور سلسلہ علت ومعلول سے۔ پہلا تصور جو میرے زیر غور ہے' وہ نامیاتی عمل ہے اور دوسرا عمل غیر نامیاتی۔ منطق اور ریاضی اپنی مجموعی حیثیت میں ریاضی ہے۔ عام زبان میں حساب اور ہندسہ۔ یہی "کیا" اور "کیسے" کا جواب ہے۔ اشیاء کے فطری نظام کا یہی مسئلہ ہے اس مسئلے کے بخلاف جو مسئلہ سامنے آتا ہے وہ "کب" کا ہے۔ یہی مسئلہ خالصتاً" تاریخی مسئلہ ہے جس کا تعلق ماضی اور مستقبل سے ہے اور یہ تمام اشیاء کلمہ "سلسلہ واقعات" میں شامل ہیں۔ یہ وہ اصطلاح ہے جسے ہر انسان اچھی طرح سے اور غیر مبہم انداز میں سمجھتا ہے۔

حساب اور ہندسہ کے مابین کوئی اختلاف نہیں۔ ہر نوع کے عدد کا(جس کا ذکر ایک گزشتہ باب میں کیا جا چکا ہے) تعلق وسعت پذیری اور وجود کی قلمرو سے ہے۔ خواہ بطور اقلیدسی قدر کے ہو یا تجزیاتی۔ فعالیت سے۔ دوری فیصلہ پیمائی فعالیت کو کس عنوان کے تحت رکھا جائے۔ یہی صورت مسئلہ ثنائی' ر۔منائی ہندسہ' نظریہ طبقات کی ہے۔ یولر اور ایلم برٹ نے کانٹ کے نظریئے کی اس کے اعلان سے قبل ہی تردید کر دی۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ اس کے جانشین ریاضی سے بے خبر تھے۔ ان کے مقابلے میں ڈیسکارٹیز' پاسکل اور لیبنز کا کمال یہ تھا کہ انھوں نے اپنے وقت کی ریاضی کی خود ایجاد کی اور اس کی بنیاد اپنے فلسفے پر قائم کی۔ اور انھوں نے حساب اور زمان کے تصورات میں ارتباط قائم کیا اور اس نظام کو بغیر کسی تنقید کے اگلی نسلوں کو منتقل کر دیا۔

مگر عالم وجود اور ریاضی کے کسی حصے میں کسی طرح کا بھی کوئی ربط نہیں۔ نیوٹن اس امر کا پوری طرح قائل تھا (اور وہ کوئی معمولی فلسفی نہ تھا) کہ اس کے احصائے تفاضلی وہ مسئلہ وجود سمجھ گیا تھا۔ اس لیے زمان کو بھی۔ اور اس کا طریق کانٹ کے مقابلے میں بہت لطیف تھا۔ مگر نیوٹن کے نظریات کی تائید نہ ہو سکی۔ اگرچہ آج بھی اس کے کچھ حامی موجود ہوں گے۔ جب سے ویئرس ٹراس نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ مسلسل فعالیتوں کا وجود ہے' جن کو یا تو تفرق کیا ہی نہیں جا سکتا یا ان کو صرف ایک حد تک تفرق کیا جا سکتا ہے' اس کے نتیجے میں مسئلہ زمان کے متعلق یہ عمیق اور سنجیدہ کوشش ترک کر دی گئی۔

(۳)

زمان کے متعلق تصور' مکان کے برعکس ہے۔ یہ نظریہ مکان ہی سے (حقیقت سے علیحدہ) بطور تصور حیات' بمقابلہ تخیل وجود پاتا ہے۔ اور تصور (جو حقیقت سے علیحدہ ہے) ظہور (ولادت) اور نسل پر جو کہ موت کے برعکس ہے مبنی ہے۔ یہ شعور کی روح میں بالکل اسی طرح مضمر ہے جیسا کہ حواس کے تاثر کو صرف اسی وقت محسوس کیا جا سکتا ہے' جب وہ دوسرے تاثر سے اپنے آپ کو علیحدہ کر لے۔ پس ادراک کی کوئی بھی قسم (جو کہ حقیقی تنقیدی فعالیت ہوتی ہے) صرف ایسی صورت ہی میں ممکن ہے جبکہ کوئی نیا تصور قدیم تصور کی جگہ لے لے۔ یا قدیم تصور کو طلاق دے دی جائے (اگر ہم یہ اصطلاح استعمال کریں) یعنی دو متناقص تصورات میں سے ایک کو ترک کر دیا جائے۔ کیونکہ موجودہ صورت میں ان کا وجود تو قائم ہے مگر ان کی کوئی فعالیت نہیں یہ مدت سے فرض کر لیا گیا ہے۔ اور بلا شک وشبہ بالکل بجا طور پر۔۔۔۔۔۔ کہ تمام الفاظ کے مادے خواہ وہ اشیاء سے متعلق ہوں یا اقدار سے 'ہمیشہ جوڑا جوڑا وجود میں آئے ہیں۔ اور ابتداء سے لے کر اب تک جو بھی نیا لفظ وجود میں آتا ہے' اس کے ساتھ زوج کا تصور موجود ہوتا ہے۔ اس طرح زبان کی رہنمائی کے تحت' ایسی تفہیم جو قضاؤ قدر کے داخلی تیقن کے تحت عمل میں آئی۔ مکان کے بالمقابل زمان کا لفظ تخلیق ہوا۔ مگر ہمارے پاس نہ تو لفظ موجود ہے اور نہ اس کا مفہوم۔ اور آج تک تشکیل الفاظ کا یہ طریق کار اسی روایت کا تسلسل ہے' جس کے تحت کلاسیکی دنیا میں زمان کا کلاسیکی تصور وجود میں آیا۔ جو کہ ہندوستان چین اور مغرب کے تصور سے بالکل اسی طرح مختلف ہے' جس طرح کہ کلاسیکی مکان ان ثقافتوں کے مکان سے مختلف ہے۔

اسی بناء پر فنی تشکیل کا تصور۔۔۔۔۔۔ جو کہ فی نفسہ ایک متضاد تصور ہے ۔۔۔۔ گو یہ احساس اس وقت پیدا ہوا' جب لوگوں کو اس امر کا پتہ چلا کہ فنی تخلیقات کے مضمرات بھی ہوتے ہیں (گر ہالٹ) یعنی جب فن کی زبان اظہار' اپنے اثرات کے ساتھ مکمل طور پر فطری نہ رہی۔ اور اسے اسی مصنوعی انداز میں تسلیم کیا جانے لگا' جیسا کہ اہرام مصر کے صناعوں کے دور میں تھی۔ اس کی یہی صورت مائی سینی دور اور قدیم رومی گرجوں میں دیکھی جا سکتی ہے۔ لوگ اچانک اس حقیقت سے آشنا ہوئے کہ قدیم دور کی تعمیرات موجود ہیں اور ان کے وجود میں ایک طرف تو علت ومعلول کے سلسلے دیکھے جا سکتے ہیں اور دوسری طرف قضاؤ قدر کا جلوہ ہر چشم بینا کو دعوت نظارہ دیتا ہے۔

ہر قدیم عمارت اپنے عہد کے انسان اور معانی حیات کو ظاہر کرتی ہے۔ خوف اور تمنائیں پہلو بہ پہلو نظر آتے ہیں۔ اس کے باوجود ہر ایک کا وجود علیحدہ ہے۔اور وہ علیحدہ ہی رہیں گے۔ فن میں خوف اور علت ومعلول کے سلسلے کی ترجمانی فن کی مانعات کے پہلو سے ہوتی رہتی ہے اس میں نقش ونگار کا سلسلہ مختلف مدارس فکر اور طویل تربیت کا ثمر ہے جسے احتیاط سے محفوظ رکھا جا سکتا ہے۔ اور اگلی نسلوں کو منتقل کیا جاتا ہے اور اس عمل کو مقدس سمجھا جاتا ہے۔ اس میں ہر وہ شے شامل ہے جو قابل ادراک ہے یا جسے سیکھا جا سکتا ہے۔ عددی ترتیب' رنگوں کی منطق' خطوط' تشکیل' تسلسل اور نظم یا حسن ترتیب جنھیں ہر فنکار

کی مادری زبان کا درجہ حاصل ہے' اور ہر عظیم دور میں ان کا یہی مقام رہا ہے۔ دونوں پہلو مانعات کی مخالفت کرتے ہیں' جیسا کہ سمت اور توسیع میں تناقض قائم ہے' اور جیسا کہ قضاؤ قدر اپنی صوری زبان اور قیاس کے تحت اپنے آپ کو نمایاں کر لیتی ہے (ایسی صورتوں میں جو ہر فنکار کے لیے اس کی ذاتی ۔خیالاتی اور تخلیقی قوت کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اور اس میں فنکارانہ مہارت کا دخل نہیں ہوتا) عظیم ذہانت سے بھی برتر اور اعلیٰ کسی نسل کی تخلیقی صلاحیت ہے۔ جو فنون کے تمام شعبوں کے کمال اور زوال سے مشروط ہے۔ اسے قوم یا قبیلے کا امتیازی نشان (ٹوٹم) کہا جاتا ہے۔ اور اس کی بناء پر ہر قوم کی جمالیاتی اقدار کی تشکیل ہوتی ہے اس کے بغیر متعلقہ قوم ونسل یا ثقافت میں کوئی ایسا جمالیاتی شاہکار نہیں ہوتا' جو فن کی سچی صورت ہو اور زمانی اثرات سے محفوظ رہے۔ ایک مستقل علامت کے طور پر یہ نشان ناقابل تنسیخ صورت میں قوم کے ساتھ زندہ رہتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ اعلیٰ اسلوب کا فن تعمیر' جو واحد ہنر ہے' جو قوم کا اجنبی قوتوں اور ہر قسم کے خوف کے خلاف محافظ کا کردار ادا کرتا ہے۔ یہ سنگی کرشمہ فطری طور پر دنیا کا قدیم ترین ہنر ہے۔ اور قدم بقدم تسلسل سے یہ دوسرے عام فنون کے مقابلے میں اپنی برتری ثابت کرتا ہے۔ جن میں مجسمے' تصاویر اور موسیقی کی دھنیں شامل ہیں۔ مغرب کے تمام فنکاروں میں یہ مائکل انجلو تھا جو ہمیشہ فطری قوتوں کے خوف میں مبتلا رہا۔ اور یہ امتیاز بھی اسے ہی حاصل ہے کہ ماہرین تحریک نشاۃ ثانیہ کی طرح عمر بھر فن تعمیر کا دلدادہ رہا۔ اس نے مصوری بھی کی اور وہ بھی پتھر پر۔ عالم وجود' درشتی اور خوف سے اکھڑی ہوئی سانس اس کے فن کی خوبیاں ہیں۔ وہ اپنے فن کائنات کی قوتوں سے جنگ آزما ہے جو مادی صورتوں میں اس سے مقابلہ کرتی ہیں۔ جہاں تک آرزو کا تعلق ہے لیونارڈو مادی حالت میں اس سے آگے نکل گیا۔ اس کے رنگ روحانی اقدار کو مادیت میں تبدیل کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مگر بڑے بڑے تعمیری منصوبوں میں علت ومعلول کی کٹھور منطق ریاضی پر غالب رہتی ہے' اس لیے اس کا اظہار بھی زیادہ ہوتا ہے۔ ستونوں کی کلاسیکی صورت میں اقلیدس کی شہتیر اور وزن کی تجزیاتی کیفیت زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ اور اس میں گوئٹے کا قوت اور مادے کا نظریہ روابط تحرک کی صورت میں زیر عمل آتا ہے۔ چھوٹی تعمیرات کی صورت میں روایت کا خاصہ عمل دخل ہوتا ہے' مصری تعمیرات میں بھی یہ ایک لازمی جزو ہے۔ جو تاریخ کے ابتدائی عہد ہی میں پروان چڑھا۔ اور بتدریج ختم ہو گیا۔ اس طرز تعمیر میں منطق کی وسعت حاوی رہتی ہے۔ مگر سمیت کی علامت پسندی اور قضاؤ قدر تمام فنون کی تیکنیک سے بالاتر ہے اور اسے جمالیاتی اصولوں پر تولنا مشکل ہو جاتا ہے۔ ایسی صورت میں بعض تقابلات سامنے آتے ہیں' جو محسوس کیے جا سکتے ہیں (مگر لیسنگ اور ہیل نے انھیں کبھی محسوس نہیں کیا۔ اس لیے وضاحت بھی نہیں کر سکے) کلاسیکی اور مغربی اِلیے میں نگاروں کا تسلسل یا تدریج 'مصری دیواروں پر نقش ونگار' مصری مجسموں کی حسن ترتیب 'ابوالہول' مندروں کے حال' اپنے اپنے مادی ساز وسامان میں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ اور ہر ایک کا طریق کار مخصوص ہے۔ جہاں تک سامان تعمیر کا تعلق ہے' جس میں سخت چقماق کو ترجیح دی جاتی ہے اور نرم چوب کو ترک کر دیا جاتا ہے۔ اس عمل میں مستقبل' تواتر کا خیال رکھا جاتا ہے اور تعمیر کی صرف ونحو کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے' اور انفرادی فن پاروں

میں عربی نقاشی قدیم عیسائی نقش ونگار پر بازی لے گئی۔ مصری' چینی' اور کلاسیکی مجسمہ سازی میں عزم کی بوقلمونی کی وجہ سے مغربی فن اور موسیقی ماند پڑ گئی اور یہ تمام معاملات احتمال کے نہیں بلکہ ضروری ہیں۔ پس یہ ریاضی اور تجریدی فکر نہیں بلکہ وہ شاہ پارے ہیں جو اپنے عہد کے مذاہب کی روایات کے تحت زمان کے مسائل کی کلید مہیا کرتے ہیں۔ یہ وہ مسائل ہیں جو تاریخی قلمرو میں کبھی بھی حل نہیں کیے جا سکتے۔

(۴)

ہم نے ثقافت کی جو وضاحت کی ہے۔ اس کے نتیجے میں اسے تناظر اعلیٰ اور قضاؤ قدر کو نامیاتی منطق حیات قرار دیا جا سکتا ہے۔ گویا ہر ثقافت کے لیے اس کے اپنے تصور قضاؤ قدر کا ہونا ضروری ہے۔ یہ نتیجہ فی الحقیقت' اولین طور پر اس احساس میں مضمر ہے کہ ہر بڑی ثقافت کسی ایک واحد اور یکتائیت سے معمور حقیقت کی روح پر مبنی ہے۔ جسے اگر کوئی مخصوص نوع انسانی محسوس نہ کرے تو اسی قسم کا کوئی دوسرا گروہ محسوس کر لیتا ہے(کیونکہ ہر معاشرے یا گروہ کا اظہار صرف اپنے تصورات ہی سے متعلق ہوتا ہے) اور یہ قابل منتقلی نہیں ہوتا۔ جسے ہم قیاس' حادثہ' فضل ربی' قسمت کہتے ہیں اسے کلاسیکی انسان' پاداش' آنانکہ' ٹائچی' یا فاروم کا نام دیتا تھا۔ عرب اسی کو قسمت کہتے تھے' ہر قوم کا اپنا اپنا وطیرہ ہے' جس کی یکتا خصوصیات اور ناقابل بیان روحانی مضمرات صرف ان لوگوں پر ہی واضح ہیں' جن میں متعلقہ شعور مشترک ہے۔

کلاسیکی نوعیت کا تصور قضاؤ قدر میرے خیال میں اقلیدسی ہے۔ گویا یہ اوای ڈی پس کی حقیقی شخصیت کی تفہیم ہے۔ اس کی تجرباتی انا' جو قضاؤ قدر نے قبضے میں لے کر چھوڑ دی۔ اوای ڈی پس کو شکایت ہے کہ شیطان نے اس کے جسم کا غلط استعمال کیا ہے' اور جو اب استعارہ کا پابند بنا دیا گیا ہے' آ ایچیلس دوبارہ کہتا ہے کہ آگامے نون بطور شاہی ادارہ بحری بیڑوں کا رہنما ہے' یہ لفظ وہی ہے جو ریاضی میں بھی کثیر الاستعمال ہے۔ مگر کنگ لیئر کا انجام تجزیاتی نوعیت کا ہے۔ یہاں بھی وہی اصطلاح استعمال ہوئی ہے جو اعداد میں اس کے متوازی استعمال کی گئی اور داخلی خفیہ درپردہ ارتباط کی نشاندہی کرتی ہے۔ یہیں سے پتا (والدیت) کا تصور ابھرتا ہے۔ اور اس عمل میں تقدس کا عمل بھی شامل ہو جاتا ہے۔ جو مادی بھی ہے اور روحانی بھی۔ جس کی مثال گلاسٹر ہاؤس کے ثانوی المیے میں ملتی ہے۔ لیئر محض ایک نام ہے۔ جو کسی غیر محدود تصور کی محض علامت ہے۔ قضاؤ قدر کا یہ تصور لامتناہیت کا حامل ہے۔ اور لامتناہی مکان سے لامتناہی زمان میں قوت کے ساتھ باہر نکلتا ہے۔ اور اقلیدس کی مجسم وسعت سے کہیں بھی لمس کا مرتکب نہیں ہوتا مگر صرف روح پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اس احمق بادشاہ کی کہانی پر غور کریں جو ایک مسخرے اور اچھوت کے مابین پھنسا ہوا ہے۔ جبکہ جنگل کی جھاڑیاں طوفان کی زد میں ہیں۔ اور اس کے بعد لوکونی گروہ پر غور کریں۔ ان میں پہلا شخص فاؤسٹی ہے اور دوسرا اپالو کا پیروکار۔ دونوں تکلیف میں مبتلا ہیں۔ سوفاکلیز نے بھی ایک لوکون ڈرامہ لکھا تھا۔

اور ہمیں یقین ہے کہ اس میں روحانی تکلیف نام کی کوئی شے نہ تھی۔ انٹی گون زیر زمین جاتی ہے کیونکہ وہاں اس کے بھائی کا جسم دفن تھا۔ اجیکس اور فلو کٹیٹس کو دیکھیں۔ پھر ہمبرگ کے شہزادے اور گوئٹے کی تخلیق ٹاسو کو دیکھیں۔ کیا اقدار اور قابل تعاقب روح جو گہرائیوں میں جا کر فنکارانہ تخلیق کرتی ہیں۔ ان کا آپس میں کوئی رابطہ یا اتحاد خیال نہیں؟

یہی وہ مرحلہ ہے جہاں پر ہم علامتی ربط تک پہنچتے ہیں۔ مغربی ڈرامہ بالعموم کرداروں کے گرد تخلیق کیا جاتا ہے۔ اس لیے اسے کرداری ڈرامہ کہا جاتا ہے ۔اس کے بخلاف یونانیوں کا ڈرامہ حالات پر مبنی ہوتا ہے۔ لہٰذا اسے مواقعاتی ڈرامہ کہا جاتا ہے۔ اور ہم اس تضاد کی بنیاد پر سمجھ سکتے ہیں کہ مغربی ڈرامہ کونسا ہے اور کلاسیکی کونسا۔ ان دونوں کے انسانی زندگی کے احساس پر علیحدہ علیحدہ اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ کیونکہ المیہ اور قسمت دونوں کا دائرہ کار مختلف ہے۔ اگر ہم سمت کی جگہ ناقابل تنسیخ کا کلمہ استعمال کریں۔ اگر ہم اس خوفناک دنیا میں بہت تاخیر سے داخل ہوں' تو اس کا نتیجہ یہ ہو گا کہ ہم نے ماضی اور حال کا کچھ حصہ ضائع کر دیا ہے اور ہم نے بحران اور المیے کی بنیاد ضائع کر دی۔ یہ زمان ہے جو المیہ کی تخلیق کرتا ہے۔اور اس کے مطالب ہیں جو وجدانی طور پر زمان سے وابستہ ہوتے ہیں' اور یہ زمان ہی کی وجہ سے ہے کہ ہم ایک ثقافت کو دوسری ثقافت سے علیحدہ کرتے ہیں۔ لہٰذا عمدہ نوعیت کا المیہ ایسی ثقافت ہی میں پروان چڑھتا ہے جو پورے تحمل سے اس کی توثیق کرتا ہے اور یہ کہ جس نے پرجوش انداز میں زمان سے انکار کر دیا ہو۔ غیر تاریخ روح کے جذبات ہمیں لمحاتی طور پر کلاسیکی المیہ فراہم کرتے ہیں۔ جبکہ تاریخی روح ہمیں مغربی المیہ فراہم کرتی ہے۔ جس کا موضوع حیات من حیث الکل ہے۔ ہمارا المیہ ایک سنگ دل تکوینی منطق سے جنم لیتا ہے۔ جبکہ یونانی المیہ غیر منطقی لمحات علت ومعلول کی بے بصارتی پر مبنی ہے۔ لیئر کی زندگی داخلی طور پر حادثہ قبول کرنے کے لیے مستعد ہوتی ہے جبکہ ایڈی پس کی زندگی بغیر کسی تنبیہہ کے صورت حال پر قربان ہو جاتی ہے۔ اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اس کی کیا وجہ تھی کہ مغربی ڈرامہ میں کمال اور زوال دونوں بیک وقت ظاہر ہوئے۔(اس کی انتہا رمبرانٹ میں مشاہدہ کی جا سکتی ہے) اور ایک زبردست مصوری کے فن کا آغاز ہوا جو تاریخی اور سوانحی صورت اختیار کر گیا(کیونکہ یہ ایسا ہی تھا) جو کہ کلاسیکی یونانی ڈرامے میں ایلتھنی دور کی انتہا میں غیر مربوط صورت اختیار کر گیا۔ ذرا نذرانے کی پیش کش کے قانون میں استرداد کا جائزہ لیں۔ اور اس امر پر غور کریں کہ کس طرح ڈیمی ٹرائی اس آف الپو کے(۳۰۰ ق م) سے لے کر تصویر سازی کا ایک کمزور فن وجود میں آیا' جبکہ المیہ کے قوی فن کو کمزور مزاحیہ ڈرامے سے بدل دیا گیا' اور المیہ کو پس پشت ڈال دیا گیا۔ اس کا اثر فن کے ہر شعبے پر پڑا۔ بنیادی طور پر تمام یونانی مجسمے بھی تھیٹر کے اداکاروں کی طرح نقاب پوش معلوم ہوتے تھے۔ اس لیے ان کے چہروں پر اظہار میں بہت زیادہ تشکیلیت "سخت رویہ اور کیفیت کا مظاہرہ ہوتا تھا۔ قیافہ اور قیاس کی نظر سے دیکھیں تو وہ گونگے' محض مادی اور مجبورا" عریاں معلوم ہوتے ہیں۔ ہر انفرادی اداکار کے ساتھ مخصوص کرداری چہرے شامل کر لیے جاتے ہیں۔ یہی یونانی عہد کی خصوصیت تھی۔ ایک بار پھر ہمیں اس عہد کے اعداد کے نظام اور جدید دور کے حساب کتاب' اور مساواتوں اور اس کے مادی نتائج بالعموم اصولی عناصر کی تنظیم وترتیب اور تغیر وتبدل کی تحقیقات

اور ان واسطوں کے اطوار واضح قوانین وقواعد کے تحت سرانجام دیئے جاتے ہیں۔

(۵)

زندہ تاریخ کی تجرباتی اہلیت اور اس طریق کار کے تحت جس میں تاریخ بالخصوص زندہ تاریخ اور انسانی تکوین کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ ہر شخص کی رائے دوسروں سے مختلف ہوتی ہے۔

ہر ثقافت کے ہاں دنیا بطور فطرت کے مشاہدے کا اپنا اپنا مخصوص انداز ہوتا ہے۔ کوئی دوسرا شخص اس انداز کو نہیں اپنا سکتا۔ مگر اس سے بھی بڑھ کر ہر ثقافت جس میں اس کے شامل افراد بھی شامل ہیں(جن میں ایک دوسرے سے خفیف سا فرق ہوتا ہے) ایک مخصوص اور عجیب وغریب تاریخ کے مالک ہوتے ہیں۔ اور اسی تصویر کے پس منظر میں اور اسی عمومی یا انفرادی انداز میں داخلی اور خارجی طور پر' اور دنیا کی تاریخی اور سوانحی تکوین میں 'ان کا تصور کیا جا سکتا ہے۔ انھیں محسوس کیا جا سکتا ہے جس میں کہ وہ زندہ ہیں۔ پس مغربی انسان کا سوانحاتی رجحان جو کہ رومی عہد میں بھی بطور ازلی اعتراف کے زندہ تھا۔ ، ہندوستانیوں کے خواب آور لاشعور کے بالکل برعکس تھا' جبکہ کلاسیکی انسان کے لیے یہ تصور بالکل اجنبی تھا۔اگرچہ جہاں تک تاریخی شعور کا تعلق ہے کلاسیکی دور کا انسان اس سے بے بہرہ نہ تھا۔ اور جب مجوسی انسان قدیم عیسائی ہو' یا مسلمان عالم' عالمی تاریخ کے الفاظ استعمال کرتا ہے' تو اس سے اس کی مراد کیا ہوتی ہے۔

اگرچہ آج کے زمانے میں شعور اشیاء علت ومعلول کے نظام کے تحت شعور میں آتا ہے۔اور نظام ابلاغ میں اس کی تنظیم وترتیب قائم کر لی جاتی ہے' اور یہ تو ہمارے لیے بالکل ہی ناممکن ہے کہ عالمی تاریخ کے کسی پہلو کی تکوین میں مکمل طور پر جھانک سکیں' کیونکہ ہر روح جو اس تاریخ کا حصہ ہے اپنی انفرادیت کی حامل ہے اور اس کی تشکیل ہماری روح سے مختلف ہوئی ہے۔

اس صورت میں ہمیشہ ایک ناقابل گزر ماجتی کا ہونا ضروری ہے۔ وہ اوسطاً" بڑا ہو یا چھوٹا' مگر ہماری تاریخی جبلت میں انسان کے قیاس وقیافہ کے علم میں اس کا وجود ناگزیر ہے۔ اس تمام کے باوجود اس مسئلے کا حل عالمی شعور کی گہرائی میں پوشیدہ ہے۔ اپنے علاوہ دوسرے لوگوں کے تاریخی پس منظر کا علم تاریخی شعور کے عمل کی روح ہے۔ آپ دوسروں کو اس وقت تک نہیں سمجھ سکتے جب تک کہ ان کی زمانی تفہیم سے آشنا نہ ہوں۔ ان کے تصور قضاؤ قدر اور ان کی داخلی زندگی کی شدت کے مدارج کو سمجھنا ضروری ہے۔ جہاں تک زندگی کے ان پہلوؤں کا تعلق ہے انہیں گڈمڈ نہیں کیا جا سکتا۔ ہمیں ان کو اجنبی ثقافتوں کی علاماتی تشکیلات سے اخذ کرنا ہو گا۔ اور صرف اسی انداز سے لامدرک اشیاء تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں۔ اجنبی ثقافتوں کے اسلوب اور گھڑیاں یعنی زمانی علامات جن کا تعلق ان کے مخصوص ادوار سے ہو' اس امر کے لیے

بے حساب اہمیت کے حامل ہیں۔

مثال کے طور پر ہم نے جن ثقافتوں کا ذکر کیا ہے وہ تقریباً" غیر مدرک' زمانی علامات ہیں۔ اپنے وقت میں انتہائی ترقی یافتہ ثقافتیں' جب ان کا جائزہ لیا جائے تو زیادہ سے زیادہ پراسرار معلوم ہوتی ہیں۔ کلاسیکی انسان بغیر گھڑی کے کام چلاتا تھا اور اس کی تجریدات کم وبیش دیدہ ودانستہ اور اتحاد خیال پر مبنی تھیں۔ آگسٹائن دور اور اس کے مابعد دن کا وقت انسان کے سائے سے معلوم کیا جاتا ۔ اگرچہ بابل اور مصری قدیم ثقافتوں میں مدت سے شمسی اور آبی گھڑیاں مروج تھیں' جو وقت کے درست تصور اور ماضی ومستقبل کے عرفان کا ذریعہ تھیں ۔۔ کلاسیکی انسان کی ہستی۔۔۔۔۔۔ تک اقلیدسی ارتباط کے نقطہ تشکیل کے مطابق ۔۔۔۔۔۔ کلاسیکی انسان کے حال تک محدود تھی۔ وہ ماضی یا مستقبل سے کوئی سروکار رکھنے کا خواہاں نہ تھا۔ کلاسیکی آثار قدیمہ کا کوئی وجود نہ تھا اور نہ ہی اس کا کوئی اپنی روحانی دنیا یعنی علم النجوم سے کوئی واسطہ تھا۔ استخارہ یا کاہنہ رومی جنم پتری 'یا فال کی طرح مستقبل کی کوئی خبر نہ دیتے' بلکہ ..زمانہ حال کے متعلق ہی بعض سوالات کا جواب مہیا کرتے ۔ ان کی روزمرہ زندگی میں وقت کا کوئی دخل نہ تھا(صرف اولیمپک کے معاملات میں وقت کا محدود استعمال کیا جاتا تھا) اصل معاملہ یہ نہیں کہ تقویم کا ہونا ایک خیر ہے یا شر۔ بلکہ اصل سوال یہ ہے کہ" اسے کون استعمال کرتا ہے؟ اور کیا کسی قوم کی زندگی کسی تقویم کے تحت گزرتی ہے"؟ کلاسیکی شہروں میں ایسے کوئی آثار نہیں ملتے جن کا تعلق دورانیہ سے ہو یا قدیم زمانے یا مستقبل کے متعلق ہو۔ کھنڈرات کو مقدس سمجھ کر سنبھالا نہیں گیا' کسی ایسے کام کا تصور نہیں کیا گیا' جو آئندہ نسلوں کے لیے مفید ہو۔ ان آثار کے معائنے سے یہ بھی ثابت نہیں ہوتا کہ کوئی دیرپا سامان تعمیر ان کے لیے منتخب کیا گیا ہو۔ ڈوری یونانی' مائی سینی' سنگی طرز تعمیر کو نظرانداز کر کے لکڑی اور گارے کو اپنی تعمیرات میں استعمال کرتے رہے۔ اگرچہ مصری اور مائی سینی مثال ان کے سامنے تھی اور یونان میں اعلیٰ درجے کا پتھر دستیاب تھا۔ ڈوری طرز تعمیر چوب کاری پر مبنی ہے۔ ہرزوم آف اڈلیمپیا میں پاؤسینیا عہد تک لکڑی کے ستون موجود تھے۔ تاریخ کا اصل سرمایہ یادداشت ہے۔ یہی مفہوم اس کتاب کا موضوع ہے یہ وہ قوت ہے جو کسی قوم کا انفرادی اور اجتماعی حال مستقبل میں بطور ماضی محفوظ رکھتی ہے۔ اور انفرادی اور انفرادیت کی تکوین سے آگاہ ہے۔ یہ خوبی کلاسیکی روح میں موجود نہ تھی۔ اس میں زمان موجود ہی نہ تھا۔اس کے حال سے ماقبل یعنی ماضی قریب کا کوئی نظم ونسق بطور روایت بھی نہیں پایا جاتا تھا تھوسی ڈائڈز کے لیے ایران سے جنگیں' ناسی طوس کے لیے گرائیکی کا احتجاج نامعلوم پس منظر کا حصہ بن چکے تھے اور رومی اعلیٰ خاندانی صرف ان داستانوں کو دہراتے تھے جو خالص رومانی تھیں۔ مثلاً" سیزر کا قاتل بروٹس' جسے اپنے ظالم آباؤ اجداد پر مکمل یقین تھا۔

سیزر کی اصلاحات تقویم کو کلاسیکی تصور زندگی سے آزادی کی علامت قرار دینا چاہیئے ۔جبکہ یہ بھی یاد رہے کہ اسی سلطنت میں واقع ایک موروثی ریاست میں وقت کے دورانیئے کا نشان موجود تھا ۔ اس ریاست کا

مرکز تُفل سکندریہ میں تھا، جہاں پر یہ تقویم تخلیق ہوئی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سیزر کے عمل کے خلاف احتجاج ان واقعات کے خلاف شدت احساس کا مظہر تھے، جو پولس اور روم میں جاری تھے۔

کلاسیکی آبادی ہر روز بلکہ ہر گھنٹے کے اہتمام کے ساتھ زندگی بسر کرنے کی عادی تھی، اور یہ طریق کار صرف انفرادی حد تک نہ تھا، بلکہ پورے شہر، یا ساری قوم یا من حیث الکل ثقافت ہی کا یہی وطیرہ تھا۔ حد سے افزوں دھوم دھڑکا، محلوں کے اندر ناؤنوش کی محفلیں، نیرو اور کالی گولا کے اکھاڑے۔ یہ سب اسی اسلوب زندگی یعنی وقتی عیش کی علامت ہیں۔ ٹاسی ٹوس کا یہ بیان خالص رومی نقطہ نظر کا ترجمان ہے جس میں بعض مخصوص شہری حلقوں کے مشاغل کا تو ذکر ہے مگر ان دور دراز مقامات اور صوبہ جات کو نظر انداز کردیا گیا ہے جہاں پر کہ بڑی روانی سے ترقی کا عمل جاری تھا۔ اقلیدس نے عالمی احساس کی اصطلاح ان شاندار معانی میں کی ہے جن میں کہ جسم اور حال دونوں سے عدم توجہ کا ثبوت دیا جائے۔

ہندوستانیوں میں بھی وقت کا احساس موجود نہ تھا۔ (وہ نروان کے تصور میں اس کا کوئی ذکر نہیں کرتے) ان کے پاس گھڑیاں بھی نہیں تھیں۔ اس لیے ان کے ہاں تاریخ بھی مفقود تھی۔ نہ زندگی کے متعلق یادداشتیں رکھنے اور احتیاط سے مواد جمع کرنے کا شعور نہ تھا۔ جسے آج ہم تاریخ ہند کہتے ہیں۔ اس کی حفاظت یا یکجا کرنے میں ہندی شعور کا کوئی دخل نہیں۔ ہندی ثقافت کے وہ ہزار سال جو ویدوں کے عہد سے بدھ تک گزرے، سوتے جاگتے کا ایک خواب ہے۔اس تمام کیفیت سے مغربی ثقافت لاتعلق رہی۔ اس دور میں مغرب میں جو زمانی شعور تھا، وہ چین کے چاؤ دور میں بھی نہ تھا۔ مغرب اس دور میں زمان، سمت، حرکت اور انجام کی تمام صورتوں سے پوری طرح باخبر تھا۔مغربی تاریخ اپنی مرضی کے تحت وجود میں لائی گئی۔ جبکہ ہندوستان کی تاریخ وجود میں آئی۔ کلاسیکی دور میں سالوں کا اور ہندوستان کے قدیم دور میں صدیوں کا کوئی شمار نہیں کیا گیا۔ مگر مغرب میں ہر گھنٹہ، ہر منٹ بلکہ ہر سیکنڈ بھی اہم سمجھا گیا۔ تاریخ کے بحرانی المیہ میں جیسا کہ اگست ۱۹۱۴ء ظہور میں آیا، جبکہ ایک ایک لمحہ بھاری نظر آتا تھا۔ اس کا نہ تو کسی یونانی کو اور نہ کسی ہندوستانی کو کوئی تصور تھا۔ ایسے بحرانات کے تجربے سے بھی ایک مغربی انسان گزر سکتا ہے۔ جبکہ ایک خالص یونانی ایسا کبھی نہ کرسکتا۔ ہمارے دیہات میں ہزاروں گرجا گھروں میں دن رات گھنٹیاں بجتی رہتی ہیں۔ اس عمل سے مستقبل کا ماضی سے رابطہ قائم رہتا ہے۔ اور کلاسیکی حال کے لمحاتی نقاط کے اثرات زائل ہوتے رہتے ہیں۔ اسی زمانی احساس پر ہماری ثقافت مبنی ہے۔ مثلاً" سیکسن شہنشاہوں کا دور ---- جس میں پہیے پر چلنے والے کلاک کی ایجاد ہوئی، وقت کی درست پیمائش کے بغیر، یعنی تکوین کے تسلسل و تدریج کے بغیر، مغرب کے انسان کے متعلق سوچا بھی نہیں جاسکتا۔ اسی تسلسل زمانی کی تائید میں آثار قدیمہ کی تلاش، کھدائی اور تکوینی اشیاء کو جمع کرکے ان کے تحفظ کا عمل کیا جاتا ہے۔ بے ڈھنگے دور کی رومی علامات کو جن میں گھنٹہ گھر بھی شامل ہیں، مضحکہ خیز صورت سے تبدیل کرکے جیبی گھڑی بنادیا، جسے ہر وقت ہر فرد اپنی جیب میں ڈالے پھرتا ہے۔ یہ مغربی ثقافت کی نمایاں خصوصیت ہے۔

ایک اور علامت جسے گھڑی کی علامت سے کم سمجھا جاتا ہے وہ مردوں کو سنبھالنے کی علامت ہے تمام بڑی ثقافتوں کے لیے اس موقع کے لیے مختلف رسوم ورواجات مروج ہیں۔ یہ رسوم نہ صرف کسی کی موت پر سرانجام دی جاتی ہیں، بلکہ متعلقہ ثقافت کے دن میں بھی انھیں شامل کرلیا جاتا ہے۔ ہندوستان میں اس کا اظہار سادھی کی تعمیر سے کیا جاتا ہے، کلاسیکی یونان میں مردوں کو مٹکوں میں بند کیا جاتا تھا۔ مصر میں اہرام تعمیر کیے گئے اور ابتدائی عیسائی دور میں ہوا دار زیر زمین قبرستان، اور سنگی تابوت بنائے گئے۔ انسانی ارتقاء کی ابتدائی منازل میں ہر نوع کی ممکن صورتیں ایک دوسری میں مدغم نظر آتی ہیں۔ بعض صورتوں میں غیر نمایاں اور بعض میں درہم برہم حالت میں قبائلی دستور کے مطابق اور بیرونی ضروریات نیز دیگر سہولتوں کے تحت ان پر عمل کیا جاتا ہے، مگر ہر ثقافت اپنے اس نظام کو ارفع واعلیٰ علامتی رتبے تک ترقی دینے کے عمل کو پایہ تکمیل تک پہنچاتی ہے۔ کلاسیکی انسان جو عمیق لاشعوری احساس حیات کا بندہ تھا، اس نے مردوں کو نذر آتش کرنے کا طریق اختیار کیا۔ اس سے مردے کا وجود ہی ختم ہو جاتا۔ اس میں اقلیدسی نقطہ نظر (ابھی اور اسی مقام پر) کا بڑی شدت سے مظاہرہ کیا گیا۔اس نے تاریخ کی کوئی خواہش نہیں کی۔ اس نے دورانیہ کو قابل توجہ نہ سمجھا، نہ اسے ماضی سے کوئی دلچسپی تھی، نہ مستقبل سے، نہ اسے مردے کو بحفاظت محفوظ کرنے سے کوئی دلچسپی تھی نہ اسے تحلیل کردینے سے۔ اس لیے اس علامت ہی کو ختم کردیا جو حال کی علامت تھی۔ خواہ یہ میت کسی عام شخص کی تھی یا پیری کلیز، سیزر، سوفا کلیز، یا فڈیا کی تھی۔روح نکل کر اپنے قبیلے کی دیگر ارواح میں شامل ہو چکی تھی۔اس کے لیے پس ماندگان نے نذرانہ ادا کردیا تھا۔ (مگر نذرانہ کی یہ ادائیگی جلد ہی ختم کردی جاتی) بزرگوں کے لیے عبادت اور خراج عقیدت اور تحفے تحائف اور ارواح کی دعوت وغیرہ کی رسوم ادا کردی جاتیں۔ اور جواب بغیر کسی شکل وصورت کے ایک تصور ایک خیال اور نام رہ گیا ہے۔ اس کے برخلاف مغربی تہذیب میں آباؤ اجداد کا ایک سلسلہ، ایک شجرہ نسب، جو کہ تاریخی ترتیب سے مرتب ہوتا ہے ہر گھر کے صندوق میں محفوظ رہتا ہے اس کے برعکس (ہندوستان کی ویدک ثقافت کا آغاز) کلاسیکی ثقافت کے متوازی ہی رہا۔ یہ یاد رہے کہ ڈوری، ہومری، بہار، اور سب سے بڑھ کر ایلیڈ اس جلا دینے کے عمل کو ایک نوزائیدہ علامت قرار دیتا ہے۔ کیونکہ وہ تمام جنگ جو جو اس رزمیہ کے اصل کردار ہیں، سب کے سب مصری طریق کے مطابق دفن کردیے گئے تھے، ان کی قبریں مائی سینیاء ٹائرن، آرچومینس اور دیگر مقامات پر کھودی گئیں، اور جب شاہی دور میں گوشت خور، مردوں کے جسم کھانے لگے اور برتن ان کا تحفظ نہ کرسکے تو ہومر کے زمانے کے مٹکے دوبارہ مروج ہو گئے اور مائی سینی کھودی سرنگ قبر ترک کردی گئی۔ اس سے وقت کا مفہوم بھی بدل گیا، جو اس رسم کے پس منظر میں پوشیدہ تھا۔

مصریوں نے اپنے ماضی کو سنگی یادگاروں میں اس طرح محفوظ رکھا کہ ان کے خط تصویری کے ساتھ مل کر ان کی تاریخ قائم رہ گئی۔ اور ہم ان کے چار ہزار سال بعد بھی۔ ان کے بادشاہوں کی ترتیب، حکومت کا عہد اور دیگر کوائف کا اندازہ کرسکتے ہیں۔ ان کی لاشوں کو اس طرح دائمی بنادیا گیا کہ آج بھی عظیم فرعون عجائب گھروں میں پڑے قابل شناخت ہیں۔ اور ان کے شجرہ ہائے نسب جو کہ عظیم فتوحات کی علامت

ہیں ' محفوظ نہیں ' جبکہ ڈوری بادشاہوں کے نام بھی باقی نہیں ۔ جہاں تک ہمارا تعلق ہے ہم دانتے سے لے کر اب تک ہر ایک بڑے آدمی کی تاریخ ولادت اور تاریخ وفات سے واقف ہیں ' اور اس امر میں ہمیں کوئی بات غیر معمولی بھی معلوم نہیں ہوتی ۔ جبکہ ارسطو کے دور میں جو کلاسیکی عہد کازریں دور تھا ' کسی کو یقین سے معلوم نہ تھا کہ لیوسی پس (جو فلسفہ جوہریت کا بانی تھا اور پر کلیز کا ہم عصر تھا ۔ یعنی صرف ایک صدی پہلے ہوا) کبھی اس دنیا میں تھا بھی یا نہیں 'اسی طرح جیارڈانو برونو کی شخصیت بھی ہمارے لیے مشکوک تھی اور نشاۃ ثانیہ ہمارے لیے ترانہ ملی یارزمیہ کی صورت اختیار کرگیا ۔ اور یہ عجائب گھر جن میں ہم اشیا کے ڈھیر لگاتے رہتے ہیں ۔ ہم ہر ایسی شے لا کر یہاں جمع کرتے رہتے ہیں 'جس کا ہمارے ماضی کے شعور و ادراک سے کوئی تعلق ہو۔ کیا یہ ہمارے اعلیٰ ماضی کی ترجمان نہیں ؟ کیا ان حنوط شدہ لاشوں میں ہمیں مصر کا مکمل ماضی اور فراعنہ کے عہد کا ثقافتی ارتقا نظر نہیں آتا؟

جب ہم ہزاروں کتب کھنگال کر اعداد و شمار جمع کرتے ہیں' تو کیا اس عمل کے تحت ہم گزشتہ ثقافتوں کے آثار جمع نہیں کرتے ؟ مغربی یورپ کے شہروں میں متعدد ایسے ہال ہیں ' جن میں ہزار ہا کتب ذخیرہ کردی گئی ہیں ۔ ان میں سے بیشتر کا تعلق بعض افراد کی ذاتی ملکیت سے تھا ۔ مگر اجتماعی مفاد کے پیش نظر انھیں حاصل کرکے ان اجتماعی ذخیروں میں مجتمع کردیا گیا ہے ۔ کیا اس عمل سے اجتماعی روح کا احترام مقصود نہیں ؟ کیا اس عمل سے ہم ان ماضی کی پر شکوہ یاد گاروں کو بجنسہ ایک لاانتہائی زمان میں تحلیل نہیں کردیتے ؟ اس تاریخی واقعے پر غور کریں کہ ارسطو کے عہد میں لوگوں نے مل کر ایک دارالحکمت (لیکچرہال) تعمیر کیا کیا اس کا مقصد بھی فروغ علم ہی نہ تھا ؟ کیا ہمارے کتب خانوں کا بھی یہی مقصد نہیں ہے ؟ کسی شے کی صورت اور مفہوم بدلنے میں ' اس کی اہمیت میں کتنا اضافہ ہو جاتا ہے ۔

(٦)

یہ احتیاط کا قدیم نمونہ ہے ۔ اگرچہ اس عمل میں مغربی قیافہ شناسی کا غلبہ ہے ' جیسا کہ مصری اور چینی تاریخ سے ظاہر ہے کہ تاریخ اس غلطی کا علاماتی انداز میں اعادہ کرتی ہے' کہ بعض خاندانوں یا اسی قبیل کے سلسلہ افراد ہی کے حوالے معاشرتی تصویر حیات پیش کی جائے ۔ اس عمل سے اس اقلیدسی نظریہ حیات کا اعادہ ہوتا ہے جو کلاسیکی عہد میں رائج تھا' اور یہاں اور ابھی یعنی محض حال تک محدود تھا' جس کا یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ بوقت ولادت ' دروزہ اور مردانہ جنسی علامات کی پوجا کا رواج ہو ۔ اور ان علامات کو مرکز تقدیس کا رتبہ عطا کردیا جائے (ان علامات کی ترویج سے معاشرے میں وقتی افعال کو اہمیت ملتی ہے اور ماضی اور مستقبل دونوں نظر انداز ہوجاتے ہیں) ہم دیکھتے ہیں کہ ہندوستان میں بھی لنگم اور یا روتی کا مسلک رائج ہے ۔ اور ان کی پوجا کی جاتی ہے ۔ فی الحقیقت کلاسیکی دور میں یہ رجحان ہر کہیں موجود تھا ۔ اس میں اور اسی قبیل کے دیگر معاملات میں انسان اپنے آپ کو فطرت کا مقام دے لیتا ہے گویا کہ وہ بھی ایک درخت کی طرح بلاکسی عزم وارادے کے یا احتیاط کے عمل تکوین کا مجبور حصہ ہے۔ روم کا خانگی مذہب کہلاتا

ہے جس کا مدعایہ ہے کہ تمام قوت کا سرچشمہ خاندان کا سربراہ ہے ۔ مگر مغربی ثقافتی فکر میں ماتاکی محبت کا تصور ترک کردیا گیا ہے۔ بلکہ اس کی مخالفت کی گئی ہے' جبکہ کلاسیکی ثقافت میں " ماں دیوی " کا تصور اس قدر طاقت ور تھا (بالخصوص یونانیوں میں) کہ آپ کو ایک بڑی تعداد میں کینڈو کے حالت شنگی میں مجسمے دکھائی دیں گے ماں کی بچے کے ساتھ تصویر (مستقبل) چھاتیوں سے چمٹا ہوا بچہ---- مسلک مسرت۔ جواسی جنسی تصور کی فاؤستی علامت ہے ۔ اس کا رواج رومی عہد ہی میں ہوگیا تھا ۔ اور رافیل کے مجسمے سٹائن میڈونا میں یہ اپنے عروج پر نظر آتا ہے ۔ یہ تصور صرف عیسائیت (مریم اور عیسیٰ) ہی میں مروج نہیں' فی الحقیقت یہ ایک مجوسی تصور ہے ' جس میں کہ " تھیوٹوکوز " کے مجسمے نے فوقیت حاصل کی ۔ اس دیوی نے جس دیوتا کو جنم دیا وہ مسیح کے تصور سے مختلف ہے ۔ لوری دینے والی ماں کا تصور عیسائی ثقافت میں بھی اتناہی اجنبی ہے' جس قدر کہ یونانی دور میں تھا۔ (اگرچہ بعض دیگر وجوہ کی بناپر) اور بالیقین فاؤسٹ میں گر یچن کا کردار جس میں غیر شعوری طورپر ماتاکا کردار رومی میڈونا کے زیادہ قریب ہے۔ باز نطینی یا ریوے نات کی منقش تصاویر ماریہ یا مجسموں سے بعید ترین ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس عہد میں تعلقات میں روحانی جذبہ بالکل مفقود ہو چکا تھا ۔اور میڈونا اپنے بچے کے ساتھ مصری آئی سس اور ہوریس کے زیادہ مشابہ ہے ۔ دونوں بچوں کے تحفظ اور پرورش میں مصروف ہیں ۔ مگر یہ تصور ہزاروں سال معدوم رہا اور کلاسیکی اور عربی ادوار میں کبھی اپنی جگہ نہ بناسکا ۔ اور دوبارہ فاؤستی روح نے اسے بیدار کیا ۔

ماتا کے تحفظ کے بعد باپ کی شفقت کا موضوع سامنے آتا ہے ۔ اور اس کے ساتھ ہی زمانی علامات کے تصور سے سابقہ پڑتا ہے' جوکہ ثقافت کے اندر ریاست کے وجود کا احساس دلاتا ہے ۔ ماں کے لیے بچے کا وجود مستقبل کی علامت ہے ۔ اس سے ایک تسلسل یعنی ماں کی اپنی حیات کا تسلسل جس میں محبت دو علیحدہ علیحدہ اجسام کوٹانکا لگا کر جوڑ دیتی ہے ۔اسی طرح فرد کے لیے ریاست کا وجود اشتراک اور اتحاد عمل کا مظہر ہے ۔ اور باہم بازو ملا کر چلنے سے مراد گھرداری اور گھر کا تحفظ ہے۔ جس میں بیوی بچے ' ساری جائداد اور اہل وعیال کا مستقبل سب کی ذمہ داری کو قبول کرنا ہے۔ ریاست کسی قوم اور ثقافت کا داخلی پہلو ہے ۔ اس کی ہیئت جسمانی کرتب' (جنگی تربیت) اور تاریخ سب اس میں شامل ہیں ۔ اس کے وسیع معانی میں حرکت انگیزی ہے ۔ تصویر گھر نہیں ۔عورت کا مقام امومت 'جوان مرد کا جنگ وجدل اور ماہرین سیاست کا تاریخ سازی ہے ۔

اس موقع پر تاریخ ہمیں پھر ایک بار ایسی تین ہیئتوں کی طرح متوجہ کرتی ہے' جن میں احتیاط (تحفظ) کا عنصر غالب تھا' تو ان میں مصری حکومت کی انتظامیہ یعنی ایک قدیم حکومت (۳۰۰۰ ق م) چاؤ خاندان کی چینی حکومت (۲۵۶۔ ۱۱۶۹ ق) جس کی چاؤ لی نے ایسی تصویر کشی کی کہ مابعد کے دور میں کوئی شخص اس پر اعتبار کرنے پر رضا مند نہ ہوتا تھا' کہ یہ کتاب واقعی اصل ہے ۔ یا جعل سازی ہے ۔ اور مغرب کی ریاستیں جن کی آنکھ ہمیشہ مستقبل پر رہتی ہے (عزم لی الاستقبال)۔اس کے برعکس ہمارے پاس دو مثالیں ہے ۔ قدیم کلاسیکی دور اور قدیم ہندوستانی دور ' یہ دونوں ایسی تصویر پیش کرتی ہیں ' جس میں بے

پروائی سے اپنے آپ کو لمحات حال کے حوالے کردیا جائے' اور یہی ان کے مابین حادثاتی فرق ہے جو رواقیت اور بدھ مت میں ہے (ان دونوں میں پیرانہ سالی میں شوق ومیلان کا فرق) یعنی یہ دونوں انداز تحفظ تاریخی احساس کی نفی کرتے ہیں ۔ دونوں کے نزدیک جوش و خروش اور تنظیمی صلاحیت مفقود ہے اور فرائض کی ادائیگی کے احساس سے غافل ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ کلاسیکی عہد کے گلی بازار میں اور ہندوستان قدیم کے میدانوں میں یا عدالتوں میں ذاتی یا اجتماعی مستقبل کے متعلق کبھی کوئی ذکر نہ ہوتا ۔ اپالو کے دور میں جو انفرادی طریق کار تھا وہی اجتماعی معاملات پر بھی لاگو ہوتا تھا۔

جو سیاسی کیفیت تھی وہی تاریخی اور معاشی حالت کی بھی تھی ۔ صرف دو وقتی انصرام زندگی محبت کے معاملات میں بھی ' لمحاتی سکون تک ہی محدود تھی۔ اس کے برعکس مصر میں معاشی تنظیم بہت بڑے پیمانے پر رائج تھی ' جس سے ان کی ثقافت کی مکمل تصویر کا اندازہ ہوسکتا ہے' ان کی بنائی ہوئی ہزارہا تصاویر ان کی صنعت وحرفت اور تنظیم پر روشنی ڈالتی ہیں ۔ چینی اساطیر میں جہاں دیوتا اور روایتی بادشاہ زراعت کو مرکزی مقام دیتے ہیں ۔ اور اسے مقدس سمجھتے ہیں جبکہ مغرب میں آغاز ہی تنظیم زراعت پر ہوا اور اس نے جلد ہی خصوصی سائنس کا درجہ حاصل کرلیا ۔ قومی معیشت جوفی الحقیقت مفروضہ کار پر مبنی ہے ۔ اس کا اصول یہ تھا کہ مستقبل میں کیا ہوگا' یہ نہیں کہ حال میں کیا ہورہا ہے ۔ اس کے بخلاف کلاسیکی عالم میں (ہندوستان کو فی الحال نظرانداز کرتے ہیں) لوگ روز روز کے قوت لایموت کا اہتمام کرتے۔ حالانکہ مصر کی مثال ان کے سامنے موجود تھی۔ زمین میں سے نہ صرف اس کی دولت چھین لی گئی بلکہ اس کی اہلیت سے بھی اسے محروم کردیا گیا' اور جو وافر اناج موجود تھا' وہ شہری آبادی پر ضائع کردیا گیا ۔ ذرا تنقیدی نگاہ ڈالیے کہ کلاسیکی دور کے عظیم مدبر پیری کلیز اور سیزر ' سکندر اور سی پی او بلکہ کلی اوں ' طبری اس گر یکچوس جیسے انقلاب پسندوں نے بھی کبھی ملک کی مستقبل کی معاشی حالت کے متعلق غور نہیں کیا ۔ کبھی کسی شہر نے کبھی اپنی تجارت سے کسی دیہی حلقے کو فائدہ نہیں پہنچایا' زراعت کے جدید طریقے اختیار کیے ' یا نئے بیج یا جدید طرز کے مویشی روشناس کرائے۔ مغربی مفہوم کے مطابق زرعی اصلاحات جو گروچی نے رائج کیں' ان کا مطلب درست نہیں لیا گیا ۔ ان کا مقصد اپنے حامیوں کو زمین کا قبضہ دلانا تھا' اور ان زمینوں کو ان کی ملکیت قرار دینا تھا۔ اور اس کی بنیاد پر رومی جاگیرداروں کا معیار بلند کرنا تھا ۔ جو خود کبھی بھی ان زمینوں پر اپنے ہاتھ سے کوئی کام نہ کرتے تھے۔ عوام کی یعنی کسانوں کی بہتری کے لیے کسی کو کوئی خیال تک نہ تھا ۔ ہر شخص حال مست تھا ' کوئی شخص مستقبل کے لیے کوئی کام نہیں کرتا تھا۔ کلاسیکی عالم کی اس رواقیت کے لیے اس کا صحیح برعکس اشتمالیت ہے ۔ لیکن اس سے مراد مارکس کی اشتراکیت نہیں 'بلکہ فریڈرک ولیم اول کا پروشیا کا عمل ہے اور مارکس سے مدتوں قبل واقع ہوا' اور مارکسیت کو بھی تبدیل کر سکتا ہے ' اشتراکیت داخلی طور پر قدیم مصری نظام کے مطابق ہے 'جو مستقل معاشی تعلقات (مابین سرمایہ و محنت) کا جائزہ لے کر ان کا ارتباط طے کرتا ہے' اور مستقل بنیادوں پر استوار کرتا ہے ۔ افراد کی تربیت کا اہتمام کرکے ان کی فعالیت کو بہتر بناتا ہے 'اور اس طرح زمان اور مستقبل کی سخت محنت اور اعلیٰ کارکردگی کی بناپر شان میں اضافہ کرتا ہے ۔

(۷)

ہر ثقافت میں عام آدمی جو روز مرہ کے معاملات میں الجھا رہتا ہے' وہ تکوینی قیاسات کو صرف اپنی ذات اور قرب وجوار کے ماحول کے متعلق مشاہدہ کرتا ہے ۔ اس کے داخلی اور خارجی تجربات کا نچوڑ محض ہر روز کے معاملات کو محض ایک سلسلہ واقعات کی حیثیت سے خاموش تماشائی کی طرح نظارہ کرنے تک محدود ہے' صرف نمایاں افراد ہی عام پیش پا افتادہ معمولات سے بڑھ کر گہرے تاریخ ساز منطق آمیز تکوینی حقائق پر غور کرتے ہیں' یہ منطق جو قضاؤ قدر کے معاملات میں الجھاؤ کا شکار رہتی ہے' وہ اسے روز مرہ کے عام معاملات کو محض سطحی قرار دے کر اس کی توجہ ان سے ہٹا دیتی ہے ۔

بادی النظر میں قضاؤ قدر کے معاملات اورعام حادثات میں مضمرات کے درجات کا فرق ہے ۔ یہ محسوس کیا جاسکتا ہے کہ گوئٹے جب سیسنہیم گیا تو یہ ایک حادثہ تھا ۔ مگر جب وہ ویمر گیا تو یہ قضاؤ قدر کا فیصلہ تھا۔ اول الذکر محض ایک واقعہ تھا ' جبکہ ثانی الذکر ایک دور کا آغاز۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ فرق صرف اسی شخص پر آشکار ہوتا ہے جسے ایسے مشاہدے کا شعور اور قوت فیصلہ کی صلاحیت ہو ' عوام کو تو گوئٹے کی حیات محض واقعات کی ترتیب نظر آئے' مگر صرف چند ایسے اشخاص ہوں گے جو اس کی زندگی کے معمولی معمولی واقعات پر بھی حیرت واستعجاب کا اظہار کریں گے ۔ اور انھیں اس کی عظمت کی علامات کا نقش اول قراردیں گے' غالباً" ارس ٹارکس کا شہر مرکزی نظام' کلاسیکی ثقافت میں بے معنی کاوش تھی " مگر کوپر نیکس نے اسے دوبارہ دریافت کرکے اسے فاؤستی ثقافت میں منزل مقصود کا درجہ عطا کردیا کیا یہ قضاؤ قدر کا فیصلہ تھا کہ لوتھر اچھا منظم نہ تھا اور کیلون تھا ؟ اور اگر یہ درست ہے تو یہ کس کی تقدیر تھی ؟ کیا پروٹیسٹنٹ فرقے کے لوگوں کی ' جواب زندہ وحدت ہیں۔ یا جرمنوں کی 'یا مغربی دنیا کے لیے عمومی طور پر ؟ کیا ٹائبریئس اور سلا اور سیزر کے واقعات ومعاملات صرف قضاؤ قدر کا کرشمہ تھے ؟

ادراک کی سطح سے اس قسم کے سوالات اٹھتے رہتے ہیں ۔ اور ان کا عمل تصورات کے تحت جاری رہتا ہے۔ قضاؤ قدر کیا ہے ؟ کون سا واقعہ روحانی تجربہ جو کسی روح کو انفرادی طور پر حاصل ہوا ہو' یا ثقافتی روح پر گذرا ہو' اس سوال کا ایسا جواب ہوگا۔ جسے فیصلہ کن سمجھا جائے۔ اکتساب کردہ علم ' سائنسی شعور یا تعریف اس معاملے میں کمزور ہیں ۔ بلکہ وہ تمام کاوشیں جو اس سوال کو علمی بصیرت کے تحت حل کرنا چاہتی ہیں ' اپنے مقصد کو خود ہی ختم کردیتی ہیں ۔ کیونکہ داخلی یقین کے بغیر مسئلہ قضاؤ قدر ایک پیچیدہ اور سنجیدہ فکر کے سوا کچھ نہیں ۔ ہم عالم تکوین کو کبھی بھی سمجھ نہیں سکتے۔ شعور فیصلہ ' اور علت ومعلول کے تعلقات کا قیام ' امر معلومہ (اشیاء اقدار' صفات اور مقامات جن کی شناخت ہو چلی ہے) سب کی ایک ہی نوعیت ہوتی ہے ۔ صرف وہ شخص جو تاریخ کا مطالعہ فیصلہ کن انداز میں کرے گا' اسے اعدد وشمار حاصل ہو سکیں گے ۔ مگر اس میں بھی تقدیر کا شائبہ ضروری ہے ' جو موجودہ حال یا نمائندہ ماضی کی گہرائی میں لے جاسکتی ہے

تقدیر جو حال کے معاملات اور ماضی کے واقعات میں ساتھ رہتی ہے ' اور اپنی پوری قوت سے اس کا مظاہرہ کرتی ہے۔ ایک ناقابل بیان یقین کی حیثیت کی حامل ہے۔ اور یہ حقیق الیہ انتقادی تناظر میں بیدار ہوتا ہے۔ قضاؤ قدر اور واقعات یا حوادث باہم اختلافی صورت اختیار کرلیتے ہیں' جن میں روح ان معاملات پر پردہ ڈالتی رہتی ہے' جو صرف احساس ' زندگی اور وجدان سے متعلق ہیں ۔ اور ان کی وضاحت صرف وہی اشخاص کرسکتے ہیں۔ جو بصیرت کی رہنمائی ' مذہب ' فنی تخلیق کا سہارا لیتے ہیں ۔ یہ تخلیقات وہ ہوتی ہیں جو روحانی القاء کی رہنمائی میں تشکیل ہوتی ہیں ۔ زندگی کی حقیقت کے عمیق عرفان کی بیداری سے تاریخی تصویر اپنے معانی مندرجات کے ساتھ منکشف کرتی ہے۔ مجھے اس سے کوئی بہتر راستہ معلوم نہیں۔ کیونکہ نام تو محض شور وغوغا ہے یا دھواں ۔ جس کی کوئی حقیقت نہیں۔ میں دوبارہ یہاں پر گوئٹے کا وہی بند درج کرتا ہوں۔ جو میں نے کتاب ہذا کے آغاز میں اس کا مقصد ظاہر کرنے کیلئے تحریر کیا تھا:

گوئٹے کا ایک بند

(آزاد ترجمہ)

عالم لا متناہی میں
لامحدود ۔ تکرار ذات!
وہی تو ہے ' جو ابد سے قائم و دائم ہے
اسی کی رضا ۔ حکم ۔ مسلسل جاری ہے ۔
اس بحر بے کراں میں ہزاروں لہریں
محراب بن کر ابھرتی ہیں' باہم لپٹتی ہیں
اے جلیل القدر ! ذرا تھم جا !
شمس بازغہ تا کلوخ نا ہنجار
ہر شے ۔ ہر لمحے ۔ ہر آن
جدوجہد کے تناؤ میں ہے
مگر اف ! ابدی سکون !
وہ تو صرف ۔ ذات خداوندی کے سائے میں ہے۔

تاریخ کے میدان میں غیر متوقع امور کی حکومت ہے۔ ہر انفرادی واقعہ ' فیصلہ اور شخصیت ' سب

پر تاریخ کے نشانات ثبت ہیں۔ کسی کو پہلے خبر نہ تھی کہ حضرت محمد ﷺ کا لایا ہوا اسلام اتنی سرعت سے پھیل جائے گا ۔ روبس پیری کے زوال کے ساتھ نپولین کے عروج کا کسی کو اندازہ نہیں تھا۔ عظیم شخصیتوں کا عروج ' کارنامے ' قسمت غرض ان کی زندگی کا ہر پہلو' پہلے سے کسی پر آشکار نہیں ہوتا ۔ کوئی نہیں کہہ سکتا کہ وہ واقعات جو اتنی قوت سے ظہور پذیر ہورہے ہیں 'وہ خط مستقیم ہی میں آگے بڑھتے جائیں گے جیسا کہ روی طبقہ امراء کے سلسلے میں ہوا یا اس طرح زوال آشنا ہوں گے 'جیسا کہ مایا ثقافت یا ہنس ٹافن کو پیش آیا ۔ اور سائنس کے علوم کی ترقی کے باوجود " روئے زمین پر تمام حیوانات اور نباتات کا انجام یکساں ہی ہوتا ہے اور اس کے بعد بھی خود زمین ' نظام شمسی اور کہکشاں سب کا مقدر ایک ہی ہے ۔ بے چارے آگسٹس نے ایک جہان نو تشکیل کرنے کی کوشش کی۔ اور عظیم طبری اس کی طرح بے نیل ومرام مارا گیا' یونہی متعدد فن کاروں کی قسمتیں' فن پارے اور فنی تشکیلات ' عقائد اور مسالک ' نظریات اور دریافتیں تکوین کے گرداب میں کوئی عنصر اپنے انجام کو پہنچتا ہے اور دوسرا اس کی جگہ لینے کو آجاتا ہے -(ان میں سے بیشتر بہت مدت تک جاری رہتے ہیں اور آئندہ بھی جاری رہیں گے) اور قضاؤ قدر فی نفسہ ؟ اس کے حکم کے تحت اس سلسلہ اتفاقات میں کوئی اس سرزمین سے اوجھل ہو جاتاہے اور دوسرا ابھر آتا ہے ۔ یہ معاملات ایسے ہیں' جن کی وضاحت ممکن نہیں ۔ یہ کہاں سے ہوتا ہے اور کیسے ہوتا ہے ' چون وچرا کی گنجائش نہیں۔ مگر اسے سمجھنے کی کوشش انسان کی داخلی مجبوری ہے۔اس پس منظر میں دیکھیں تو آئنسٹائن کا وہ جملہ جو اس نے زمان کے متعلق کہا ' قضاؤ قدر پر بھی صادق آتا ہے " اگر مجھ سے کوئی شخص کوئی سوال نہ کرے تو میں اس حقیقت کو جانتا ہوں لیکن اگر مجھے کسی کے سامنے اس کی وضاحت کرنی ہے تو پھر میں کچھ نہیں جانتا"۔

پس اتفاقات وحادثات اور قضاؤ قدر کا اخلاقی اظہار بھی مغربی عیسائیت کے تصور لطف وکرم میں موجود ہے (جو عیسائی عقیدے کے مطابق) حضرت عیسیٰ نے موت قبول کرکے اپنی زندگی کی قربانی پیش کی ' ایک اجتماع نقیضین (فطری گناہ گاری اور لطف وکرم کا اجتماع) یہ ایک ایسی ثنویت ہے جسے جذباتی زندگی کے احساس میں ہمیشہ شامل رہنا چاہیئے۔ اگرچہ اس کی عالمانہ دلائل کی روشنی میں کوئی ایسی توجیہ ممکن نہیں جس کی بناپر اسے بالکل درست کہا جاسکے' موجودہ ثقافت میں ہر قابل ذکر انسان میں یہ خوبی پائی جاتی ہے۔ خواہ وہ پروٹسٹنٹ ہویا دہریہ' اور اس خوبی کو انسانی ارتقاء کے سائنسی تصور سے مربوط کرتا ہو (یہ تصور فی الحقیقت اسی نظریئے کا براہ راست جانشین ہے) ہر ذاتی سوانح میں اعترافات کی بنیاد بھی یہی ہے۔ مگر یہ تصور کلاسیکی انسان کے دستور میں موجود نہ تھا۔ کہ وہ لفظی یا قلبی طورپر اپنی کوتاہیوں کا اعتراف کرتا۔ یہ عمل اس کے لیے ناممکن تھا۔ ریم برانٹ کی ذاتی قلمی تصویروں میں باخ کی موسیقی اور بی تھوون کے نغموں میں حتمیٰ معانی پوشیدہ ہیں۔ ہم اس کی بنا پر کسی ایسے امر کی نشاندہی کرسکتے ہیں۔ جو ہر مغربی انسان کے تصورات میں اشتراک کا موجب ہے ' اسے قضاؤ قدر کہیں' یا باطنی تصور ' عملاً" ان میں کوئی فرق نہیں ۔ مگر کوئی شخص جس فعل کا ارادہ کرتا ہے یا اسے سرانجام دیتا ہے 'اور اسے اچھی طرح سے سوچ سمجھ کر سرانجام دیتا ہے۔ خواہ وہ اچانک ہو ' اتفاقی اور باعث حیرت ہو' اور پہلے سے سوچا سمجھا نہ بھی ہو۔ پھر بھی اس کا سبب

کسی ایسی گہری داخلی طورپر لازمی ضرورت کی تکمیل کے تحت ہی کیا جاتا ہے۔ اور چشم بینا کے لیے اس کی ماضی بعید میں موجودگی کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔ کیونکہ اسی بڑے نظام کا حصہ ہے جو سب میں مشترک ہے' یعنی قضاؤ قدر ۔ اور جب کسی امرکی تکمیل ہو جاتی ہے تو ہم اسے ناقابل شناخت " لطف وکرم " کا نام دیتے ہیں ۔ انوسینٹ سوم ' لوتھر' لویولا ' کالون ' جینسن ' روسو اور مارکس نے جو کچھ کیا ' اور ہر وہ امر جو مغرب کی ثقافت کی تاریخ کے نتیجے میں ظہور میں آیا' کیا وہ لطف وکرم تھا یا قضاؤ قدر کا کرشمہ ؟ اس مقام پر تمام فکری کاوشیں بے مقصد اور بے کار ہو کر رہ جاتی ہیں ۔ پاسکل اور کالون کا تصور تقدیر بھی تو یہی ہے ۔ یہ دونوں مفکر لوتھر اور ٹامس اکینو کے مقابلے میں زیادہ حقیقت پسند تھے۔ اور اسی لیے انھوں نےاگسٹائن کی منطق کی علت ومعلول کی بنیاد پر توجیہ کی ---- کیا یہ ایک فضول دفع الوقتی نہ تھی کہ انھوں نے ان راز ہائے سربستہ کو معقولیت کے میزان میں تولنا چاہا ۔ وہ قضاؤ قدر کی منطق فراموش کرکے علت ومعلول کی منطق اور قانون کی بھول ۔بھلیوں میں کھو گئے ۔ وہ وجدان کی براہ راست بصیرت کو ترک کرکے نظام میکانیت کی مقصد یت کی راہ پر چل نکلے ' خوف زدہ پاسکل کی روح ایک تضاد کا شکار تھی ۔ وہ بیک وقت ایک روحانی رجحانات کا پیروکار اور ریاضی کا غلام تھا ۔ اس لیے وہ روحانی مسائل کو بھی بیک وقت وجدانی ایمان ویقین اور ریاضی کی تجریدی واقعیت کے زور پر حل کرنا چاہتا تھا اس کی بنیاد پر تصور قضاؤ قدر کو دینی اصطلاح میں رضائے الٰہی کو بھی سلسلہ علت ومعلول میں شامل کرلیا جاتا ہے ۔ یعنی کانٹ کا نظریہ " داخلی فعالیت" (ابدائی تخیل)۔ یہی وہ تصور ہے جو "لطف وکرم" کے قطع نظر تقدیر کا کرشمہ کہا جاتا ہے ۔ یہ سلسلہ علت ومعلول سے آزاد ہے 'لطف وکرم کی ایک زندہ حقیقت جس کا تجربہ داخلی تیقن ہی سے ممکن ہے ' لیکن جب اس کی توجیہ بطور قوت فطرت کی جائے جو کہ حتمی ناقابل تنسیخ یا ناقابل تغیر وتبدل قوانین کی پابند ہے۔ اورمذہبی تصویرکوایک جامداور منتشرنظام میکانیت میں تبدیل کردیتی ہے ۔ پھر بھی اسے قضاؤ قدر تسلیم نہیں کرتے۔ نہ اپنے لیے نہ باقی دنیا کے لیے ---- کیونکہ انگریز کٹر پابند شرع عیسائی ' جوایمان کی دولت سے مالامال تھے' صرف اس لیے تباہ ہو گئے 'کہ انھوں نے اپنے آپ کو حالات کے حوالے کردیا ۔ اور وہ اس یقین اور ایمان پر قائم تھے کہ جو خدا کی رضا ہے وہی ان کی ہے ۔ کیونکہ فطرت کوئی ایسی عالمی تشکیل نہیں جس پر قضاؤ قدر کا اثر ہو ۔

(۸)

اب ہم حادثاتی (یا سلسلہ علت ومعلول) پر بغیر اس خطرے کے آگے بڑھ سکتے ہیں کہ ہم فطری اصولوں کے تسلسل کی خلاف ورزی کے مرتکب ہوں گے۔جب کبھی چشم بینا اپنے آپ کو تکوین معقولیت میں ظاہر کرتی ہے تو اپنی روحانی قوت میں اضافہ کرکے مقام بصیرت حاصل کرلیتی ہے۔ اور دنیاوی پردوں کو چاک کردیتی ہے۔ اور معمولی ادنیٰ دنیاوی امور کو نظر انداز کرکے ارفع تناظر میں اپنا مقام متعین کرلیتی ہے۔ یہیں سے عظیم تاریخی ' ماورائے فطرت اعلیٰ وبرتر تصورات حیات وجود میں آتے ہیں۔ جو دانتے ' وولفرام اور گوئٹے کی پیرانہ سالی کے عہد کے مرکزی نکات فکر تشکیل پاتے ہیں ۔ جو اس کی تصنیف فاؤسٹ دوم میں

عیاں دیکھتے ہیں ۔ اگر ہم تاریخ عالم کے ان واقعات کا جائزہ لیں تو ہم لاکھوں نظامہائے شمسی اور کہکشاؤں سے بھی بلندو برتر مقام پر رسائی حاصل کرسکتے ہیں ' ایسی حالت میں انسان ایسی مخلوق کی صورت اختیار کرلیتا ہے کہ وہ کرہ ارض پر علم وحکمت کے تمام پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی اہلیت کا حامل ہوگا ۔ جو ارسطو ' کانٹ اور دیگر فلسفیوں سے مختلف ہوگی۔ اور ایسے قانونی ضوابط وجود میں آئیں گے۔ جن میں سے ہر ایک ابدی اور عالم گیر قبولیت کا مستحق ہوگا۔اور فطرت کی عموی صورت۔ طبیعات ۔کی صورت میں ظاہر ہوگا ۔ جس میں "حادثاتی " امور کا کوئی مقام نہیں ہوتا۔ اس کے باوجود کہ خود اس کا وجود حادثاتی ہے۔ اور یہ اس لیے کہ اس کا ظہور بھی سرزمین کے اس دور میں ہوا' جبکہ اسی پر دلدلی دور حاوی تھا۔ اور ایک مخصوص ذہنی فعالیتی ترکیب جاری تھی ۔

"عالم اتفاقات میں بھی گاہے ماہے' عالم امور حقیقی کا عمل دخل نظر آتا ہے' اور وہ اشتیاق یا آرزو جوہم مستقبل سے وابستہ رکھتے ہیں' اور حال مطلق میں امید وبیم میں مبتلا رکھتی ہے۔ اور اسی کی بناپر ہم اپنے ماضی کو غم زدہ یامسرت انگیز قرار دیتے ہیں ۔دنیائے علت ومعلول میں امکانات کا تسلسل دائمی طورپر جاری رہتا ہے۔ وہ ایسی دنیا ہے جس کے زمانی دخل سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اس لیے ہر علت ومعلول کے جائزے میں افتراق وامتیاز کا حوالہ ضروری ہے "۔

آخرالذکر سائنس کے اصولوں کے تحت ہی قابل حصول ہیں۔ اور فی الحقیقت یہ سائنس کے ساتھ ہی یکسانیت رکھتے ہیں۔ وہ شخص سے بے بہرہ ہے بالکل اسی طرح کہ ڈیوائن کا میڈی (القائی طربیہ) یا کوئی اور ڈرامہ کسی دیوتا کے لیے حیرت واستعجاب کا باعث ہو سکتا ہے۔ اور اسے وہ بے معنی اتفاقات یا واقعات کے ماسوئی کوئی حیثیت دینے کے لیے تیار نہ ہوگا۔.. یہی وہ صورت ہے جہاں ہم الفاظ کا استعمال انتہائی ناقص انداز میں کرتے ہیں ۔ کانٹ اور اس کے دیگر اصولی ساتھی اسی زمرے میں آتے ہیں۔ مگر پیشہ ورانہ اور غیر فنی تاریخی محققین بھی' جن کا انحصار محض اعداد وشمار جمع کرنے پر ہے اور ترتیب دینے پر ہے' اس کے کمال ہنرمندی کو معمولی واقعات پر قدغن لگانے سے زیادہ اہمیت مناسب نہیں ۔ وہ بصیرت جو مابعدا لطبیعاتی نظام میں غوطہ زنی کی اہل ہے۔ قضاؤ قدر کے معاملات کا عرفان حاصل کرسکتی ہے۔ اور وہ شخص جو نپولین کی طرح اپنی تقدیر کی خود تشکیل کرتا ہے ۔ اسے ایسی بصیرت کی ضرورت نہیں ۔ کیونکہ اس کی ذات جو فی الحقیقت خود ایک امر واقع ہے اور دیگر حقائق میں کوئی امتیاز باقی نہیں رہتا۔ اور یہی وہ مقام ہے جہاں وہ فرد مابعدا لطبیعاتی توازن کو سمجھتا ہے اور اپنی نگاہ دور بین سے یقین حاصل کرتا ہے شیکسپیئر کی نمایاں اور ممتاز قوت تخلیق اسی بصیرت کا نتیجہ ہے۔ ابھی تک نہ تو ہماری تحقیق اور نہ ہی ہماری فکر نے یہاں تک رسائی حاصل کی ہے۔ مغربی المیہ کا اس کی تخلیقات ارفع مرتبے کی مستحق ہیں ۔ اور دنیاوی پیچیدگیوں کے لیے کلیہ کا کام دیتی ہیں' جس کی بنا پر ہم دنیا کو سمجھ سکتے ہیں۔ کانٹ کو زمان کے متعلق غلط فہمی ہوئی 'جب اس نے کہا کہ یہ محض اتفاق تھا کہ ہیملٹ کی سیاسی صورت حال کا نتیجہ تھا کہ شاہ ہیملٹ قتل ہوا اور معاملے میں تخت کی وراثت کا سوال بہت اہم تھا' جو اس سارے واقعے کا باعث تھا ۔ یا اوتھیلوکولیں ۔ یہ ایک سانحاتی اتفاق

ہے کہ ایک کلیوں کا غنچہ کسی ایسے شخص پروار کرتا ہے جو اس عہد کے سارے قیافہ وقیاس کی بنیاد ہے۔ اور لیئر کا معاملہ لیجیے۔ کیا اس سے زیادہ کوئی اور بھی اتفاقی امر ہو سکتا ہے (اور اس لیے زیادہ فطری) کہ ایسے نازک وقت میں اور اس قدر عالی شان ہستی' اس قدر منحوس احساسات اور اس کی وراثت کا دختران کی طرف انتقال ؟ آج بھی کسی شخص کو یہ گمان نہیں گزرا کہ وہ ان اہم معاملات پر روشنی ڈال سکے۔ مگر شیکسپیئر نے اپنی کہانیوں کا تانا بانا اسی طرح بنا جیسا کہ وہ اسے دستیاب ہوئیں' اور ان کو اپنی ضرورت کے مطابق ڈھال لیا۔ اور اس سے زیادہ نزاکت خیال اور عمدگی کا کسی نے خیال نہیں رکھا۔ اور رومی ڈراموں کو کسی نے اتنا عروج عطا نہیں کیا۔ بعض لوگوں نے اس کے تخیل کو سمجھنے کے لیے اخلاقی علت و معلول کا سہارا لیا' اور جرم اور کفارے کا تصور پیش کیا۔ مگر یہ سب کچھ نہ تو درست ہے اور نہ ہی غلط۔ یہ ایسے الفاظ ہیں جن کا تعلق عالم فطرت سے ہے۔ ان میں علت ومعلول کا پہلو ضرور موجود ہے۔ جس کی رو سے ان کے فیصلے کے لیے جواز فراہم ہوتا ہے مگر دوراز کار اور سطحی۔ شاعر کے کمال بیان اور داخلیت کے مقابلے میں ایسے نقادوں کے لیے یہی کچھ کہا جاسکتا ہے۔ وہ شخص جس میں ادراک واحساس موجود ہے وہ لیئر اور میکبتھ کے کرداروں کی تعریف کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ جہاں تک ہیئس کا تعلق ہے وہ اس کے بالکل برعکس ہے۔ وہ علت ومعلول کی بحث میں الجھ کر کہانی کا تاثر خراب کردیتا ہے۔ اس کے کردار اور پلاٹ دونوں من مانی نوعیت کے ہیں' جن کے متعلق ہر شخص اپنی جبلت کی بنا پر یہ محسوس کرسکتا ہے کہ اس کا منصوبہ علت ومعلول تاریخی حقائق اور عالم احساس کے خلاف ہے۔ اور ان کے لیے کسی اور قسم کی منطق کی ضرورت ہے۔ یہ ایسے لوگ زندہ نہیں رہتے۔ ان کا تاثر وقتی ہوتا ہے۔ ہر شخص ادراک کی موجودگی کو محسوس کرتا ہے' مگر زندگی کے عمیق سنجیدہ حقائق اس سے بالکل مختلف ہیں۔ یہاں واقعات واتفاقات کی بجائے حقیقی مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

مزید برآں مغربی نوعیت کا اتفاقات کا نظریہ' کلاسیکی عالمی احساس کے لیے بالکل اجنبی تھا۔ اس لیے ان کے ڈرامے میں بھی اس کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ اینٹی گون میں کوئی اتفاقات کا کردار نہیں۔ جس سے اس کی قسمت متاثر ہوتی۔ یو ڈی پس کے ساتھ کیا ہوا ؟ لیئر کے انجام کے سوا وہ کسی کے ساتھ بھی ممکن ہے' کلاسیکی قضاؤ قدر کا یہی مطلب ہے۔ مقدر یا نوشتہ تقدیر جو ہر انسان کے لیے یکساں ہے اس کا تعلق جسم سے ہے اور کسی طرح بھی اس سے انسانی شخصیت متاثر نہیں ہوتی۔

جو تاریخ آج کل لکھی جارہی ہے اس کی نوعیت کچھ اس طرح کی ہے کہ اس میں اگر تفصیلات کی فراہمی میں کوئی غلطی سرزد ہو جائے یا کوئی خلاف معمول واقعات یا حادثات درپیش ہوں' تو اسے ان کا کوئی حل نظر نہیں آتا تو قضاؤ قدر کا سہارا لیتے ہیں۔ خود یہ لوگ روحانی طور پر بہت کمزور ہیں۔ اس لیے ان کے ہاں فطرت اور تاریخ میں ایک سستا اتحاد نظر آتا ہے۔ اگر کوئی اتفاق درپیش ہو یا کوئی حادثہ ہوجائے تو انسان میں اگر فہم وفراست کی کمی نہ ہو تو اسے سمجھنا مشکل نہیں۔ مگر وہ شخص جسے تاریخی منطق کا ادراک نہیں وہ علت ومعلول کا سہارا لیتا ہے اور اس عمل سے بھی ثبوت فراہم ہوجاتا ہے۔ یہ بالکل درست ہے کہ تاریخی

پیش منظر ہی کہانیوں کے سلسلہ علت ومعلول کے ماہرین ناول نگاروں اور خاکہ کشوں کے لیے میدان عمل ہو' کس قدر جنگیں محض اس وجہ سے لڑی گئیں کہ کوئی حسرت زدہ درباری کسی جرنیل کو میدان جنگ میں بھیج کر اپنی بیوی سے دور رکھنا چاہتا تھا' کتنی جنگیں محض بے معنی وقوعات کی وجہ سے ہاری گئیں یا فتح ہوئیں۔ ذرا سوچیں کہ اٹھارویں صدی میں رومی تاریخ کس طرح لکھی گئی' اور آج بھی چینی تاریخ کس انداز میں لکھی جارہی ہے۔ ذرا دیکھیں کہ الجیریا کی فرانسیسی جنگ سفیر کو چانٹا رسید کرنے کی وجہ سے چھڑ گئی متعدد ایسے واقعات ہوئے ہیں کہ بعض معمولی حادثات کی وجہ سے جنگ چھڑ گئی۔ کیا سکندر اعظم اور گستاؤس کی موت کے افسانے' داستان طرازی کے نمونے نہیں ہیں ؟ ہینی بال کلاسیکی تاریخ کا ایک سادہ دہقان ہے۔ اور نپولین کی داستان ایک راہ جاتے مسافر کی خوشگوار کہانی ہے۔ ہر وہ شخص جو مفصل واقعات کی تدریج میں تاریخ کا سراغ لگانا چاہتا ہے اور وہ دیانت داری سے ایسا کرنا چاہتا ہے تو اسے متین مضحکات کی تلاش کرنی چاہیے۔ اور میں اس کا اچھی طرح سے تصور کرسکتا ہوں کہ انطونی اور قلو پطرا کے ڈرامے میں ٹرائم ورس کے ناچ کے سین بالکل دوراز کار اور بے معنی تھے۔ (حالانکہ یہ ایک انتہائی سنجیدہ کرداز تھی) . . جو ایک شہزادے کے تاریخی المیئے پر مبنی تھی۔ جو ایک تاریخی واقعہ ہے۔ انسانی کردار کے تناظر میں یہی پہلو ہے' جس نے عالمی تاریخ پر اپنا قبضہ قائم کررکھا ہے۔ بعض چھوٹے لوگ بڑے معاملات میں دخل اندازی کے مرتکب ہوئے ہیں کیونکہ ان کی نیت ان پر قبضہ کرنے کی ہوتی ہے۔ روسو اور ویلڈکس دونوں کا خیال تھا کہ دنیا کی تاریخ کا دھارا بدل سکتے ہیں۔ اور اس عمل کے لیے ان کے نظریات کافی ہیں۔ یا محض سیاسی واقعات کی معاشرتی اور معاشی تشریحات سے وہ انقلاب لاسکتے ہیں۔ جس کے لیے موجودہ دور کا تاریخی عمل ان کے تصورات کے حق میں ہے۔ اور سازگاری کی انتہا پر ہے (اگرچہ اس کی حیاتیاتی نوعیت اسے متواتر علت ومعلول کا کمزور ترین سلسلہ سمجھتی ہے) اس کے باوجود ان کے تصورات سطحی اور معمولی نوعیت کے ہیں۔ نپولین کو عالم تکوین کی سنجیدہ ساعتوں کا گہرا منطقی شعور تھا۔ وہ ایسے لمحات کا درست اندازہ کرلیتا تھا کہ اسے کس حد تک ان سے استفادہ کرنا چاہیے۔ مگر قضاؤ قدر پر اس کا قبضہ نہ تھا۔ وہ آخر میں یہ اعتراف کیا کرتا تھا کہ وہ مستقبل کے متعلق قطعاً" لا علم تھا۔ میں جب منزل پر پہنچ جاتا تو "فوراً" اپنے آپ کو غیر ضروری سمجھتا' اور میری تباہی کے لیے صرف ایک ذرہ کافی ہوتا۔ حالانکہ اس سے ایک لمحہ قبل تمام دنیا کی افواج بھی میرے خلاف کچھ بھی نہ کرسکتیں' اس نے روسی مہم کے آغاز میں کہا کہ یہ ایک عملی خدائی فوجدار کی سوچ نہیں۔ اور اس نے کہا کہ دیکھیں قضاؤ قدر کی طرف سے کیا ظہور میں آتا ہے۔ موافق لوگ اور موافق حالات اور مخصوص واقعات یہ سب مقدر کی عنایت ہے۔ وہ خود ایک تجربہ کار شخص تھا۔ اور اسے تجربے پر اعتماد تھا۔ مگر اسے مارنگو کے مقام پر شکست ہوئی' جن معاملات اور احتمالات کا اس نے اظہار کیا تھا وہ کسی دوسری صورت میں پیش آگئے۔ ایک سر ایک بڑے موسیقار کے ہاتھ میں ہوتی ہے۔ وہ اس کے اتار چڑھاؤ پر قادر ہوتا ہے اور اپنی مرضی کے مطابق الاپتا رہتا ہے۔ مگر نپولین کا معاملہ اس سے مختلف تھا۔ جرمن قومی اتحاد نے بسمارک کی صورت میں قوت حاصل کی اور آزادی کی جنگیں لڑی گئیں۔ جن کا کوئی نام نہ تھا مگر ان کے لیے ترانے گائے گئے' اور مختلف طریق سے ان پر اظہار خیال کیا گیا۔ اگر لیپ زگ کے میدان میں شکست ہو جاتی تو بسمارک کو اس سے قبل ہی علیحدہ کردیا جاتا' اور ۱۸۶۴ء-۶۶ء-۷۰ کی جنگوں کی

صورت بدل جاتی' (زیر و بم) اور ان کو نوعیت سفارتی ' خاندانی ' انقلابی یا معاشی ہوتی ۔ اگرچہ ان جنگوں کو کبھی فراموش نہ کیا جاتا اور لوگ اپنے اپنے مزاج اور علمی استعداد کے مطابق ان پر قیاس آرائیاں کرتے رہتے (یہ عمل اس قیافہ سے مختلف ہے ' جو تاریخی واقعات کی تشکیل میں کام دیتا ہے ۔ تاریخ ہند میں آثار قدیمہ کی روشنی میں قیاس اور قیافہ سے بہت مدد لی گئی ہے)۔ یہ قیاس آرائیاں ہر گروہ اپنے اپنے تجربات و ادراک کی بنیاد پر کرتا ہے ۔ عام لوگوں کو بڑی بڑی جنگوں اور عظیم شخصیتوں کی داستانوں میں تفریح اور سکون کا مواد ملتا ہے جس سے یہ سلسلہ جاری رہتا ہے ۔ بسمارک نے خود اس امر کی نشاندہی کی تھی کہ ۱۸۴۱ء میں قومی اتحاد ۱۸۷۰ء کے مقابلے میں زیادہ وسیع بنیادوں پر قائم کیا جاسکتا تھا۔ مگر شاہ پروشیا کی حکمت عملی (جسے ذاتی پسند نا پسند کا نام دیا جانا چاہیے) مانع آئی ۔ بقول بسمارک یہ حل اتنا کمزور تھا کہ اسے مضبوط بنانے کے لیے چند ایسے قواعد و ضوابط کی تشکیل کی ضرورت تھی جن سے اصل دستاویز کے معانی و مفہوم متاثر ہوتے۔

اگر سوئے اتفاق سے گوئٹے عین عالم جوانی میں مر جاتا اور اس کی تصنیفات فاؤسٹ اور تاسو ابھی عالم وجود میں نہ آئی ہوتیں ۔ پھر بھی ان کتب میں پیش کیے گئے مضمرات کبھی ختم نہ ہوتے بلکہ اس کی توضیح و تفسیر کے بغیر ہی کسی نہ کسی صورت میں باہر آجاتے۔ کیونکہ یہ تصورات متعلقہ دور کی ضرورت تھے ۔

یہ ایک اتفاقی امر ہے کہ بنی نوع انسان کے بالائی طبقات کی تاریخ بڑی بڑی ثقافتوں کی صورت اختیار کرلیتی ہے اور ایسی ہی ایک ثقافت مغربی یورپ میں ایک ہزار عیسوی میں نمودار ہوئی ۔اس کے عالم بیداری ہی سے اس کا کردار نمایاں رہا ہے۔ ہر نئے دور میں بے شمار غیر متوقع اور باعث حیرت واقعات ظہور پذیر ہوتے ہیں ۔ اور اکثر امکانات حقیقت کی شکل اختیار کرلیتے ہیں۔ مگر ہر دور کی بعض مخصوص ضروریات ہوتی ہیں۔ کیونکہ اتحاد زندگی کے یہی تقاضے ہیں ۔ اس کی داخلی صورت اس کے حقائق پر مبنی ہے۔ اور اس کے تعینات پر مشتمل ہوتی ہے (بیس ٹی منگ) اس کی تشکیل پر تازہ واقعات و اتفاقات اثر انداز ہوسکتے ہیں ۔ اور اسے عظمت یا تذلیل میں مبتلا کرسکتے ہیں۔ خوش حالی یا افلاس میں مبتلا کر سکتے ہیں ۔ مگر جہاں تک اس کی شخصیت کا تعلق ہے' اس میں تبدل و تغیر پیدا نہیں کرسکتے ۔ وہ معاملات جو ناقابل تغیر یا ناقابل تنسیخ ہوتے ہیں وہ مخصوص حالات کی پیداوار نہیں ہوتے بلکہ نوعی لحاظ ہی سے وہ ایسے ہوتے ہیں ۔ مثلاً" نظام شمسی' سورج ' دائرے بناتے ہوئے سیارے ۔ ہمارے کرہ ارض پر ایک زندگی کا نظام ہے۔ جس میں جوانی ' عمر کا دورانیہ' نسلی بقا کا عمل ' اور اسی طرح عالمی حوالے سے بنی نوع انسان کے گروہوں کی قائم کردہ مختلف ثقافتیں ۔ کرہ ارض کے مختلف حصوں سے متعلق ہیں۔ اور اس سرزمین پر ان کی زندگی کا انحصار ہے' جس پر کہ وہ پھولے پھلے' اس تناظر میں سب سے اہم وہ طریق عمل ہے جس کے تحت ' متعلقہ ثقافت میں آباد انسان نے قضاؤ قدر کو سمجھا اور اس کا تجربہ کیا ۔ لیکن یہ تجربہ ہر فرد کے لیے مختلف ہوسکتا ہے ۔ ہر فرد اس کی تشکیل میں اپنی مرضی کا رنگ بھرتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ جو کچھ میں کہہ رہا ہوں وہ ایک ابدی صداقت ہو 'مگر وہ متعلقہ حالات کے پیش نظر اور دورانی تناظر کے مطابق اور ثقافتی اصولوں کے تحت درست

ہو' اور اگر آپ کو یہ درست معلوم ہو' تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ صرف کوئی ایک تصور ہی مبنی بر صداقت ہے' بلکہ اس کی وجہ یہ ہے کہ میں اور آپ ایک ہی دور سے متعلق ہیں ۔

کلاسیکی دور کی اقلیدسی ثقافت اپنے وجود کا اسی طرح تجربہ کرتی تھی ۔ ان کے سامنے ان کا حال تھا۔ اور وہ اسی پیش منظر تک محدود اور حال مطلق کے معمولی اتفاقات کے جو کلاسیکی اسلوب حیات کا مظہر تھے' پابند تھے۔ اگر تہذیب مغرب کی روح کے مطابق ہم کسی معمولی واقعے کو رضائے قضاؤ قدر کہہ دیں' تو شاید کوئی اسے محسوس بھی نہ کرے ۔ مگر کلاسیکی روح کے تحت رد عمل اس کے برعکس ہوگا ۔ اور قضاؤ قدر کی رضا کے تحت معمولی اور اتفاقی حادثہ بھی ایک عظیم سانحہ ہوگا ۔ جیسا کہ اناٹکے ' ہیمار مین ' اور فاتم ۔ چونکہ کلاسیکی ثقافت میں لوگ تاریخ سے سبق حاصل نہ کرتے تھے ۔ اس لیے ان کا نظام منطق ہی انہیں قضاؤ قدر کی طرف رہنمائی کرتا تھا۔ ہمیں الفاظ کے چکر میں آکر غلط تصور قائم نہیں کرنا چاہیے ۔یونانیوں کی سب سے زیادہ طاقت ور دیوی ' ٹاچی تھی۔ مگر عملی طور پر یونانی اسے آننکے سے علیحدہ امتیاز نہ کرسکتے تھے ۔ ہم لوگ اتفاق اور قضاؤ قدر کو پوری شدت سے ایک دوسرے سے مختلف دو امور کے طور پر شناخت کرسکتے ہیں۔ اور اسی اختلاف و تضادات پر ہمارا نظام زندگی چلتا ہے ۔ ہماری تاریخ انہیں عظیم روابط کی کہانی ہے ۔ اور کلاسیکی تاریخ اپنی پوری واقعیت کے ساتھ بغیر کسی تصور یا تخیل کی آمیزش کے اپنا وجود پاتی ہے ۔ یہی ان کے مورخین (مثلاً" ہیروڈوٹس) کی خصوصیت ہے ۔ یہ واقعات کا مجموعہ ہے یا واقعات طرازی کی صنعت۔ یونانی زندگی کا اسلوب جو انفرادی اور اجتماعی دونوں میں یکساں ہے ' داستان سرائی کا شائق ہے۔ جس میں الفاظ کا استعمال نہایت سنجیدگی سے کیا جاتا ہے۔ اس طرح بیان کردہ واقعات کا مفہوم تاریخی اعتبار سے بے معنی ہوجاتا ہے ۔اور صرف بھوت پریت کی کہانیوں کی صورت اختیار کرجاتا ہے ۔ اور واقعے کی منطقی توجیہ کرنے سے قاصر رہتا ہے' تمام کی تمام شاہکار کلاسیکی حکایات ایسے انجام پر ختم ہو جاتی ہیں جن کے کوئی معانی نہیں ہوتے' اور نہ ہی جیتی جاگتی دنیا سے ان کا کوئی تعلق ہوتا ہے۔ وہ صرف الفاظ کی گھن گرج کا مجموعہ ہوتی ہیں' جبکہ شیکسپئر کے ہاں واقعاتی پس منظر کی منطق ہمیشہ قائم رہتی ہے ۔ ایک دفعہ پھر یوڈی پس کی کہانی پر غور کریں' جو کچھ اس کے ساتھ ہوا وہ محض ایک غیر ذاتی اور خارجی معاملہ تھا ۔ اس میں کوئی ایسی صورت نہ تھی' جو اس کی ذات کی پیدا کردہ ہو' یا اس کے داخلی رجحانات کا نتیجہ ہو' اور پھر یہ ایسا واقعہ تھا جو کسی کو بھی پیش آسکتا تھا۔ کلاسیکی داستانوں کی یہی صورت ہے۔ اگر ہم ان کا حالات کی ضرورت ' انسان کے مزاج اور زمانی روابط سے مقابلہ کریں تو وہ ہمیں اوتھیلو ' ڈان کہاٹے اور وردر میں ملے گی' جیسا کہ ہم قبل ازیں بھی کہہ چکے ہیں۔ کیفیتی المیے اور کرداری المیئے کا فرق ہے ۔ اور یہ اختلاف تاریخ میں بھی نظر آتا ہے۔ مغرب کا ہر دور کردار کو سامنے لاتا ہے' جبکہ کلاسیک کے پاس صرف کیفیت ہے' جبکہ گوئٹے کی زندگی منطقی انجام کی گواہ تھی۔ اس کے مقابلے میں سیزر اساطیری حادثات کا مجموعہ تھا ۔ اور یہ شیکسپیئر کا کمال ہے کہ اس نے اس کی داستان میں منطقی کردار نگاری کا پہلو داخل کیا۔ نپولین ایک المیہ کا کردار ہے' جبکہ اسی بیاڈی حالات کا شکار ہوا ۔علم النجوم گوئٹے سے بے ڈھنگے پن تک کی تمام صورتوں سے مغرب آشنا تھا۔ اور اس کی صحت کے انکار کے باوجود مغرب اس علم پر پوری طرح حاوی تھا۔ یہ ایک ایسی کوشش تھی جس سے کوئی

شخص اپنے مستقبل کا اندازہ کرتا۔ اور اپنی زندگی کی راہ متعین کرتا۔ فاؤستی جنم پتریاں 'جن کا سب سے عمدہ نمونہ کیپلر کی بنائی ہوئی جنم پتری تھی جو اس نے ویلنس ٹین کے لیے بنائی تھی ۔ اس میں مستقبل کے لیے ایسی راہیں متعین کی گئی ہیں' جن کا حصول ابھی متوقع تھا۔ مگر کلاسیکی پیش گوئیوں میں صرف انفرادی مسائل و معاملات کے متعلق مشورہ موجود ہے ۔ جو محض بے معنی واقعات اور لمحات کو عالمی تناظر میں پیش کرتا ہے۔ اس میں ایسے نقاط کی نشاندہی ہوتی ہے جن کا عالمی حالات سے کوئی ربط نہیں ہوتا اور پیش گوئیوں کے مجموعے کی قدرو قیمت کا ایتھنز کی تاریخ میں کوئی مقام نہ ہوتا۔ کیا کوئی واحد یونانی بھی ایسا تھا ۔ جسے تاریخی شعور حاصل تھا۔ اور اس کے ذریعے اس عہد کی تاریخ کا کوئی مواد حاصل کرسکیں ۔ یا ہمیں یہ معلوم ہو سکے کہ اس دور میں ایتھنز اور فرانس کے حالات اور باہمی تعلقات کی کیا نوعیت تھی یا ان دو ممالک کی تھی ماسٹوکلیز اور لوئی چہاردہم کے دور میں کیا کیفیت تھی ۔ ہمیں یہ تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں کہ تاریخی اسلوب کے احساس اور حقائق کی واقعیت میں کبھی کوئی فرق نہیں ہوتا۔ جبکہ فرانس میں منطق کا دور دورہ تھا۔ یونان کے معاملات سب کے سب غیر منطقی تھے ۔

اس اہم حقیقت کے معانی اب سمجھے جاسکتے ہیں " تاریخ روح کو حقیقت دینے کانام ہے "۔ تاریخ سازی اور تاریخی تصورات کو ایک ہی قوت سے زندگی حاصل ہوتی ہے ۔ کلاسیکی ریاضی میں لامتناہی مکان کا کوئی تصور نہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ کلاسیکی تاریخ کا بھی یہی انداز ہے یہ بلاوجہ نہیں کہ کلاسیکی وجود ہر انفرادی شیو سے مختصر ہے۔ اس کا مطلب ہے " تناظر میں افق کی کمی " سکندر کی مہمات کے قطع نظر یونانیوں نے کبھی کوئی مؤثر حکمت عملی تیار نہیں کی ۔ ایتھنز کے عقب میں انھوں نے ایک چوڑی دیوار تعمیر کررکھی تھی' جو دشمن کی راہ میں حائل ہو کر وقتی دفاع کا ذریعہ بن سکتی تھی ۔ اس میں مغربی دور رس وزارتی حکمت عملی اور مغربی دارالحکومتی شہروں سے یونانی دفاعی منصوبہ بندی کے فقدان میں واضح تضاد نظر آتا ہے۔ اور یونانی اور رومی یہ جانتے ہی نہ تھے (کیونکہ وہ چالدیہ کے علم ہیئت سے دلی نفرت کرتے تھے) اور وہ کسی کائنات کو تسلیم بھی نہیں کرتے تھے۔ ماسوائے اس حد تک جو انھیں اپنی آنکھوں سے نظر آتا تھا۔ اسی لیے ان کے دیوتا گھروں 'شہروں اور کھیتوں کے دیوتا تھے 'مگر ان کے ہاں کسی ستارے کو دیوتا کا مقام حاصل نہ تھا ۔ وہ جس تصور کو بھی پیش کرتے' اس کا تعلق صرف پیش منظر سے ہوتا ۔ چونکہ ان کے شہروں کو رتھ' ایتھنز اور سکیان کے قریب کوئی پہاڑی سلسلہ نہ تھا' اس لیے ان کی مصوری میں بھی کوہی افق کی بجائے' اقلیدی اشکال اور فن کاروں کے تصورات کے سوا کوئی موضوع نہ تھا۔ ہر ستوری حاشیہ میں تسلسل کا خیال رکھا گیا ہے 'مگر گمک یا گونج کو ختم یا کم کرنے کے لیے کچھ نہیں کیا گیا ' اور تعمیر میں اس کا خیال نہیں رکھا گیا۔ اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ تجربات زندگی پیش منظر تک محدود تھے۔ قضاؤ قدر کو سفر زندگی کا حصہ ہی نہیں بنایا گیا ۔ نہ کبھی انجام کے متعلق سوچا گیا ۔ صرف ان اشیاء کا دھیان رکھا گیا۔ جن کی وجہ سے انسان ناگہانی ٹھوکر کھا کر گر پڑتا ہے۔ یہی اصول تھا جس کے تحت ایتھنز کے لوگ کثیر التراکیب دیواری نقش نگاری کرتے تھے۔ اور افلاطونی ہندسہ جو المیہ مقدر کی صورت اختیار کرلیتا ہے' یہ وہی مقدر کا تصور ہے جسے ہم شلر کی تخلیق "برائڈ آف میسینا" میں ناپسندیدگی کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ بے بصر انجام کی مکمل بے

مقصدیت جو یونانیوں کی تعمیرات کی خصوصیت ہے اس کی مثال ہاؤس اف اٹریوس میں نظر آتی ہے اور اسی سے ہم کلاسیکی روح کی مخصوص دنیا کے معانی سے متعارف ہو سکتے ہیں ۔

اب ہم چند مثالوں سے اپنا اخلاقی اصول واضح کرنا چاہتے ہیں۔ وہ مثالیں اگرچہ خطرناک ہو سکتی ہیں' لیکن ان سے اس مقام پر کسی غلط فہمی کے پیدا ہونے کا احتمال نہیں ۔ آپ ذرا فرض کریں کہ اگر ہسپانیہ کی جگہ کولبس کی مدد فرانس کرتا' جو ایک موقع پر بہت ممکن نظر آتا تھا۔ اور اگر فرانسس اول امریکہ کا مالک ہوجاتا ' تو یہ یقینی امر تھا کہ وہ ہسپانوی چارلس پنجم کی جگہ تاجدار ہوتا ۔ قدیم بے ڈھنگاپن یعنی اٹھارویں صدی کا عہد 'جو روم کی تباہی سے لے کر مغربی فیلیا کے امن تک محیط ہے' جو فی الحال ہسپانیہ کی مذہب آمیز صدی تھی ۔ اس میں مذہب ' ذہانت ' فن ' سیاست اور اخلاقیات کا منبع میڈرڈ کی جگہ پیرس ہوتا ۔ اور فلپ الوا' سروٹنس کالڈرون ویلاس کوئز کی جگہ فرانسیسی نام زبان پر ہوتے۔ اگر ہم ایک ایسا تصور پیش کریں جواب تک پوشیدہ رہا ہے ۔ تو وہ گرجا گھروں کے فن تعمیر سے متعلق ہوگا ' یہ اسلوب تعمیر جو ہسپانوی لویولا اور ٹرینٹ کی کونسل نے مروج کیا ۔ ایک ایسا اسلوب تھا جس میں روحانی پہلو غالب تھا ۔ علاوہ ازیں ایسی سیاست جس میں جنگی ہنر غالب رہتا ہے' اور ایسی حکمت عملی جس میں ہسپانوی مذہبی رہنماؤں کا غلبہ ہوتا ہے' اور شائستگی کا وہ پہلو جو وی آنا کی کانفرنس تک قائم رہا' اس کے اثرات بسمارک کے مابعد عہد میں بھی نمایاں رہے۔ اس کے بعد بے ڈھنگے طرز تعمیر کا رواج ہوا اور خوب صورت ثقافتی ' مہذب ' معاشرتی مجالس جن کا وجود بڑے بڑے شہروں کی رونق تھی' قائم نہ رہ سکی ۔ انھیں کسی نہ کسی صورت میں باقی رہنا چاہیے تھا (ماسوائے فلپ دوم کی جنگوں کے) اور وگنولا کی بجائے کسی اور طرز تعمیر کی صورت میں یا عدالتی نظام کے بعض پہلوؤں کا کسی نہ کسی نہج میں موجود رہنا مفید ہوتا۔ مغرب کے آخری دور میں ہسپانوی اثرات کو حادثاتی یا شاذو نادر صورتوں میں ہی زیر عمل لایا گیا ۔ مگر اس عہد کی داخلی منطق' جس نے اپنا مقصد کامیابی سے حاصل کرلیا تھا۔ اور اس کے نتیجے میں جو انقلاب آچکا تھا' (یا بعض انقلابی نوعیت کے اقدامات ہو چکے تھے) وہ اثرات قائم رہے۔

یہ بھی ممکن تھا کہ انقلاب فرانس کسی اور ملک ' مثلاً" برطانیہ یا جرمنی میں کسی اور شکل میں واقع ہوتا' مگر اس کا تصور (جیسا کہ ہم بعد میں دیکھیں گے) ثقافت سے تہذیب تک کی منزل میں پنہاں تھا ۔ یہ شہری نامیاتی تہذیب کی غیر نامیاتی دیہاتی ثقافت پر فتح کی علامت تھی ۔ اور وقت آچکا تھا کہ یہ کہیں نہ کہیں وقوع پذیر ہو ۔ ہم اس امر کے بیان کے لیے ایک اصطلاح (جو مدت سے غلط استعمال ہورہی ہے اور غلط مقصد کی نمائندگی کررہی ہے) نئے دور (یا جہان تازہ) استعمال کریں گے ۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ کوئی نئے دور کی تعمیر و تشکیل کررہا ہے تو ہمارا مطلب ہوتا ہے کہ وہ ثقافت کی راہ متعین کرتا ہے ۔ جو کہ اس عہد کی لازمی ضرورت ہوتی ہے ۔ ایک معمولی اتفاقی واقعہ ' یا تاریخی سطح کی قلم پذیری ۔ بعض دوسرے معاملات میں بھی نمایاں ہوسکتی ہے ۔ مگر نئے دور کا آغاز ضروری اور متعین شدہ ہوتا ہے۔ اور یہ ظاہر ہے کہ یہ سوال کہ کسی مخصوص ثقافت کے لیے اور اس کی معین راہ کے معاملے میں کیا کوئی خاص واقعہ جہان تازہ کی بنیاد ڈال دیتا ہے ۔ یا کوئی ایسا معاملہ جس کا تعلق قضاؤ قدر یا محض اتفاقات سے ہو' اس پر اثر انداز ہو سکتا ہے ؟

اور اس لیے اس معاشرے کے تصورات الیہ کا بھی جہان نو سے کوئی تعلق ہے (جیسا کہ مغربی دنیا میں سمجھا جاتا ہے) یا داستانی کیفیت اسے متاثر کرسکتی ہے جیسا کہ کلاسیکی دنیا میں اس کا رواج تھا۔

ہم مزید غور کے لیے غیر شخصی (گم نام) اور شخصی یعنی ذاتی ادوار کے نام سے تازہ تقسیم کرتے ہیں' اور تاریخ کی قیاسی تصویر کے حوالے سے بات کرتے ہیں۔ اتفاقات میں سے اول درجہ کی حامل ہم ان ہستیوں کا حوالہ دیتے ہیں۔ جن کی وجہ سے ہزار ہا افراد کا مختلف ادوار میں انجام متاثر ہوا۔ مگر اسی وقت ان مہم جوؤں یا کامیاب انسانوں کو بھی فراموش نہیں کرتے جو اپنی عظمت سے محروم رہے (مثلاً" ڈ۔ سٹن یا روبس پیرے) یہ قسمت یا مقدر کے معاملات ہیں۔ کئی نام کانوں میں گونجتے ہیں مگر فی الحال جیکوبین کی اجتماعی جماعت کا ذکر کرتے ہیں۔ جنھوں نے اپنے وقت میں خوب غلبہ حاصل کیا مگر ان کا یہ تمام عمل اجتماعی نوعیت کا تھا۔ کسی فرد نے اس میں انفرادی طور پر نام پیدا نہیں کیا' اس لیے دور انقلاب کے حوالے سے گمنام ہی رہے۔ اس کے برعکس نپولین نے جو کچھ کیا وہ سارے کا سارا اس کی ذات سے منسلک ہے۔ اس نے اس قدر قلیل عرصے میں اتنا کچھ حاصل کیا کہ اس کے مقابلے میں کلاسیکی دور (۳۴۲-۳۸۶ ق م) جو غیر یقینی اور غیر قطعی رجحانات کا دور تھا۔ دسیوں سالوں میں بھی اس کے مساوی نتائج حاصل نہ کر سکا۔ یہ ثقافت کی روح ہے' جو افراد یا معاشرے سے نمایاں کارکردگی حاصل کرتی ہے (مثلاً" سکندر یا ڈائی او کلیشین حضرت محمد ﷺ لوتھر یا نپولین) یا کبھی کبھی بالکل گمنام حیثیت سے طاقت ور داخلی ساخت وترکیب (پیلوپوسٹس کی جنگ، تیس سالہ جنگ' ہسپانیہ کی جنگ وراثت) یا بعض دیگر کمزور اور غیر نمایاں انقلاب (مثلاً" ڈایاڈ وچی اور ہا نکسوس کا عہد یا انضمام جرمنی) اور وہ مسئلہ جو ان تمام صورتوں کے جائزے سے پیدا ہوتا ہے وہ کسی بھی معاملے میں سر اٹھا سکتا ہے۔ وہ یہ ہے کہ متعلقہ معاملات میں تاریخی عوامل کا کتنا دخل ہے۔ اور متعلقہ ثقافت کی کیفیت الیہ کیا ہے (یعنی وہ ثقافت مصیبت کے دور میں اپنے مشکل حالات سے کس طرح عہدہ برآ ہوتی ہے)۔

نپولین کے داستان حیات میں الیہ کی صورت یہ تھی کہ۔ (جسے ابھی تک کوئی ایسا شاعر نہیں ملا جو اسے رزمیہ کی صورت میں پیش کرتا) وہ پوری قوت سے اٹھا' برطانوی حکمت عملی کے خلاف جنگ کی۔ اس کی حکمت عملی خاصی کامیاب ہوئی کہ بالآخر وہ فتح یورپ کی منزل تک پہنچ گیا۔ یہی وہ حکمت عملی تھی جس نے آگے چل کر آزادی کی تحریکات کی شکل اختیار کرلی' اور اسی کے خلاف ثابت ہوئی۔ اسے شکست ہوئی اور جزیرہ سینٹ ہیلینا میں مقید ہو کر موت سے ہمکنار ہوا۔ یہ نپولین کی ذات نہ تھی جس نے توسیع کے نظریات کو ہوا دی۔ یہ کرام ویل کی عیسائیت پر مبنی عصبیت کا نتیجہ تھا۔ جس نے برطانوی سامراجی قوت کا روپ اختیار کیا ۔ اور روسو اور میرابیو کے مدرسوں سے فارغ طلباء کے ذہن نشین کردیا گیا کہ حکومت ان کا حق ہے۔ انگریز فلسفیوں کا یہ تصور برطانوی افواج کا مقصد حیات بن گیا۔ اس منصوبے کو گوئٹے نے اچھی طرح سمجھا۔ یہ تصور نپولین نے ایجاد نہیں کیا تھا۔ اسے تو میدان جنگ میں انگریزوں کے خلاف استعمال کرنا پڑا' جو اس دور میں واحد مضبوط قوت تھی۔ کیونکہ ان جنگوں کے نتیجے میں دونوں کا مقصد توسیع پسندی

تھا۔ اس کی سلطنت فرانسیسی خون کی تخلیق تھی مگر اس کا طریق کار برطانوی تھا۔ لنڈن ہی میں دوبارہ لاکز' شافٹس بری' اور سیموئل کلارک نے یورپی تہذیب کے نظریئے کی اختراع کی۔ اس کے مقابلے میں ایک اور اصطلاح "مغربی ہیلن ازم" بائل' وولٹیئر اور روسو نے فرانس تک پہنچائی۔ لہٰذا یہ برطانوی پارلیمانی کرشمہ ہے کہ تجارتی اخلاقیات' صحافت جس کے داعی والمی' میرنگو جینا' تھمولیسک نے قلمی جنگ لڑی۔ اور ان تمام جنگوں اور معرکہ آرائیوں میں انگریزی روح نے مغربی ثقافت کے فرانسیسی تمدن کو شکست دی۔ پہلی کونسل کا یہ ارادہ نہ تھا کہ مغربی یورپ کو فرانس میں شامل کرلیا جائے۔ اصل مدعا صرف اسی قدر تھا (ہر تہذیب میں سکندر اعظم کا تصور یاد رکھیں) کہ برطانوی نو آبادیاتی نظام کو فرانسیسی نظام سے تبدیل کردیا جائے۔ اگر ایسا ہو جاتا تو اس کا نتیجہ یہ نکلتا کہ فرانسیسی ثقافت کا یورپ کے مغربی خطے پر غلبہ ہو جاتا اور چارلس پنجم کی سلطنت پر سورج کبھی غروب نہ ہوتا اور سارا انتظام پیرس سے چلایا جاتا۔ کولمبس اور فلپ کے باوجود' کلیسیاء کی حکومت کی بجائے معاشی قوتوں کا غلبہ ہوتا۔ نپولین نے جو مہم جوئی شروع کی تھی' اس کا انجام دور رس نتائج کا باعث بنا۔ مگر پیرس کے سکون کا فیصلہ ۱۷۹۱ء میں ہوگیا۔ اور نپولین کا منصوبہ ایک دفعہ پھر ناکام ہوا۔ جس کا باعث ایک انتہائی معمولی واقعہ تھا۔ ایکرے کے مقام پر چند توپیں عین وقت پر پہنچ گئیں اور برطانوی بحری جہازوں سے اتار لی گئیں۔ امینن کے معاہدہ امن پر دستخطوں سے چند لمحے پیشتر جبکہ مس سس پی کا سارا طاس اس کے قبضے میں تھا اور ہندوستان کا مرہٹہ قوت انگریزوں کی راہ میں حائل تھی۔ صرف ایک معمولی بحری حادثے نے اسے اپنا تمام منصوبہ ترک کردینے پر مجبور کردیا۔ جو اس نے بڑی احتیاط سے تشکیل کیا تھا۔ اور آخر کار ڈالمیشیا کو رفو اور اطالیہ کا سارا علاقہ بمع اڈریاٹک جسے اس نے فرانسیسی جھیل بنا رکھا تھا' اور مشرق کی طرف اس کی مہم کا ایک اور راستہ تھا' جبکہ وہ شاہ ایران کے ساتھ ہندوستانی مہم کے متعلق گفت وشنید میں مصروف تھا' اسے زار الیگزانڈر کے ہاتھوں شکست ہو گئی۔ حالانکہ زار کسی وقت نپولین کی ہندوستانی مہم جوئی میں مدد دینے کا ارادہ رکھتا تھا اور اس کی مدد نپولین کے بڑے کام آتی۔ اس نے تمام یورپ کو زیر کرنے کے بعد انگریزوں کے خلاف جنگ جوئی کا انتخاب کیا تھا۔ جرمنی اور ہسپانیہ کو وہ اپنی مفتوحات میں شامل کرچکا تھا۔ اس نے برطانیہ کو فتح کرنے کا ارادہ کیا اور یہی منصوبہ اسے لے ڈوبا اور وہ کسی مہم جوئی کے قابل نہ رہا ۔

ایک وقت ایسا تھا کہ ہسپانیہ کا طوطی بولتا تھا۔ اور دنیا میں اسی کی روح خاکہ بھرتی تھی۔ اور پھر ایسا ہوا کہ فرانس اور برطانیہ نے اپنے اپنے نو آبادیاتی نظام قائم کرلیے۔ ریاست ہائے متحدہ امریکہ اور یورپ پر بھی ان کے اثرات مسلم تھے۔ نپولین نے ایک مقبول عام فوجی اور رومانی شہنشاہیت کی بنیاد رکھی۔ جیسے ڈایا ڈوچی کی حکومت کی نقل قرار دیا جاسکتا ہے۔ گویا اس نے اکیسویں صدی کی معاشی تنظیم کی بنیاد رکھ دی۔ اور سیزر کا لبادہ اوڑھ لیا۔ وہ روی بادشاہت کا جانشین بن بیٹھا۔ یہ زمانے کے اتفاقات ہیں مگر تاریخ کا حصہ بھی ہیں۔ مگر نپولین کی فتوحات اور پھر حتمی شکست (جس کا مطلب ہے انگلستان اور تہذیب کی ثقافت پر فتح) اس کا شاہی وقار' اس کا زوال۔ ایک عظیم قوم کا زوال۔ اطالیہ کی آزادی کا واقعہ (۱۷۹۵ء میں اور ۱۸۵۹ء میں جس کا مطلب سیاسی لباس بدلنے سے زیادہ نہ تھا۔ عام لوگوں کے لیے تو یہ مدتوں سے بے معنی ہوچکا تھا)

رومن' جرمن سلطنت کے کھنڈرات کی تباہی صرف سطحی تناظر کی حیثیت کے مظہر ہیں۔ ان کے عقب میں ایک بڑے اور ایسے تاریخی انقلاب کے منطق کے آثار موجود ہیں جو بظاہر نظر نہیں آتے۔ اور یہ اس مفہوم میں تھا کہ مغرب نے فرانسیسی ثقافت کے انداز کو مکمل کرلیا اور اسے ہمیشہ کے لیے ختم کردیا۔ اور انگریزی تہذیب کو اختیار کرلیا۔ اور اسے ہمعصراور نئے دور کی علامت قرار دے لیا۔ برسٹل' والی آسٹریسر' اور واٹر لوکے محاصرے کے بعد پروشیا کا ابھرنا' کلاسیکی تاریخ کے ان واقعات کا تکرار معلوم ہوتے ہیں جو چاہئے تو نیا' گاگا میلا' (اربیلا) سکندر کی ہندوستانی مہم 'اور سیاسی تباہ کاریوں پر مشتمل ہے۔یہ ہماری تاریخ کے اہم مواد کا حصہ ہے' فتح سے کبھی کوئی جنگ ختم نہیں ہوئی اور انقلابات کبھی امن کا مقصد نہیں بنے۔

(۱۰)

جس شخص نے ان خیالات کو ذہن نشین کرلیا ہے' اس کے لیے یہ سمجھنا کچھ مشکل نہیں کہ علت ومعلول کے عوامل کس طرح تاریخی تجربے کی حقیقی تفہیم کی اہلیت پیدا کرتے ہیں۔ اور کس طرح وہ جامد صورت وجود میں آتی ہے' جسے ثقافت کی آخری کیفیت کہا جاتا ہے۔ اور وہی اس امر کے لیے مناسب ہے کہ اس کے تناظر میں عالمی جبرو تشدد کا جائزہ لیا جائے۔ کانٹ نے سلسلہ علت ومعلول کو علم کی لازمی شرط قرار دے کر ایک درست اقدام کیا۔ اور اسے بار بار نہیں دہرایا جاسکتا کہ یہ اصول انسان کے ماحول کو درست طور سمجھنے کے لیے مقرر کیا گیا ہے۔ اگرچہ لفظ "ضروری" کو بلاپس وپیش تسلیم کرلیا گیا مگر یہ نظر انداز کردیا گیا کہ یہ اصول صرف علم کی حدود تک محدود نہیں بلکہ تاریخی تجربے پر بھی اس کا اسی صورت میں اطلاق ہوتا ہے۔ علم الانسان اور علم الفطرت کا موازنہ شاید ممکن نہ ہو' مگر نویں اور دسویں صدی میں اس امر پر بہت زور دیا گیا کہ تاریخ اور فطرت کے مابین دیوار گرادی جائے۔ وہ لوگ جن کا تاریخ سے گہرا تعلق تھا' وہ سوچتے تھے کہ وہ اس سلسلے میں کتنا زیادہ بھول چکے ہیں۔ اب اس کے متعلق سوچنا ضروری نہیں۔ بلکہ ایک جامع منصوبہ تشکیل کرنا ضروری ہے جو سلسلہ علت ومعلول کے تصور کو زندہ رکھے۔ ان لوگوں نے تکوین کے چہرے کی شکل مسخ کردی اور اس کی جگہ طبعی فطرت کے خطوط کی مدد سے ایک نئی تصویر بنادی اور جو ان کے قدیم شہری ماحول کے مطابق تھی اور سلسلہ علت ومعلول کی فکر کے اصولوں کی پیروکار تھی۔ وہ طریق استدلال کی بنیادی کمزوری سے آگاہ نہ تھے جو طریق عمل کی غلط فہمی کا نتیجہ ہے۔ جس کے تحت نامیاتی اشیائے تکوین کی منزل وجود تک رسائی کو غلط سمجھا گیا ہے۔ دن رات کی علت نہیں۔ نہ ہی نوجوانی کے باعث عمر وجود میں آتی ہے۔ پھول' پھل کی علت نہیں۔ ہر وہ شے جس کا ادراک ہمیں ذہانت سے ہوتا ہے' اس کی کوئی نہ کوئی علت ہوتی ہے۔ مگر ہر وہ شے جس کا ہمیں نامیاتی انداز میں تجربہ ہوتا ہے' اور اس کی بناپر داخلی تیقن ہوتا ہے' اس کا ماضی ہوتا ہے۔ ہم معاملے کا عرفان کرتے ہیں کیونکہ اس کا بالعموم امکان موجود ہوتا ہے اور اس کی داخلی متعینہ صورت ہوتی ہے' جو ہمیشہ ہر حالت میں ہر مقام پر اور ہر انداز میں یکساں رہتی ہے۔ دوسری صورت واقعے کی ہے' جو ایک دفعہ وجود میں آیا دوبارہ کبھی بھی اس کا ظہور نہیں ہوگا۔ اور اس کے مطابق ہمیں جو عرفان بھی حاصل ہوتا ہے۔ اسے ہم اپنی ملفوف دنیا میں' تنقیدی' شعوری

اور قیاسی انداز میں اضطراری طورپر تجربہ کرتے ہیں۔ تو ہم یا تو تجربات ماضی کی روشنی میں یا تیکنیکی طورپر اس کے متعلق کوئی فیصلہ کرتے ہیں ہم اسے کسی لازمانی علت سے وابستہ کرتے ہیں' جس کا وجود مکان میں ہوتا ہے' یا کسی سمت سے مربوط کرتے ہیں' جو کل سے آج اور آج سے آئندہ کل کی منزل پر رواں دواں ہے۔

مگر ہمارے بڑے شہروں کی روح اضطراری ہے۔ وہ ایک ایسے میکانی طریق کار تک محدود ہے جو اس نے خود تخلیق کیا ہے۔ اور فطرت ایک خطرناک ترین راز کے اظہار کی مرتکب ہے' جسے "قانون" کہا جاتا ہے۔ وہ اسی تیکنیک کے تحت تاریخ کو فتح کرنا چاہتا ہے۔ جس میں نظریاتی اور عملی دونوں پہلوشامل ہیں۔ جو مقصد کی افادیت اور موزونیت کا اظہار کرتے ہیں۔ مقصد ہی سب سے موزوں لفظ ہے' جو افادیت اور موزونیت کو باہم مربوط کرتا ہے۔ ایک مادی تصور برائے تاریخ' جو سلسلہ علت ومعلول اور فطرت کے قوانین کا پابند ہو' وہ افادیت کے تصور کی طرف رہنمائی کرتا ہے' جس میں روشنی طبع' انسانیت' عالمی امن' بطور منزل تاریخ شامل ہیں۔ اس تک رسائی شاہراہ ترقی پر سفر سے حاصل ہوتی ہے' مگر اس منصوبہ بندی میں قضاؤ قدر کا قدیم تصور ختم ہوجاتا ہے اور جوان غیر محتاط حوصلہ اس کی جگہ لے لیتا ہے' جس میں خود فراموشی' اور مستقبل کی عظمت کے خواب۔ غلط فیصلوں پر مجبور کرتے ہیں۔

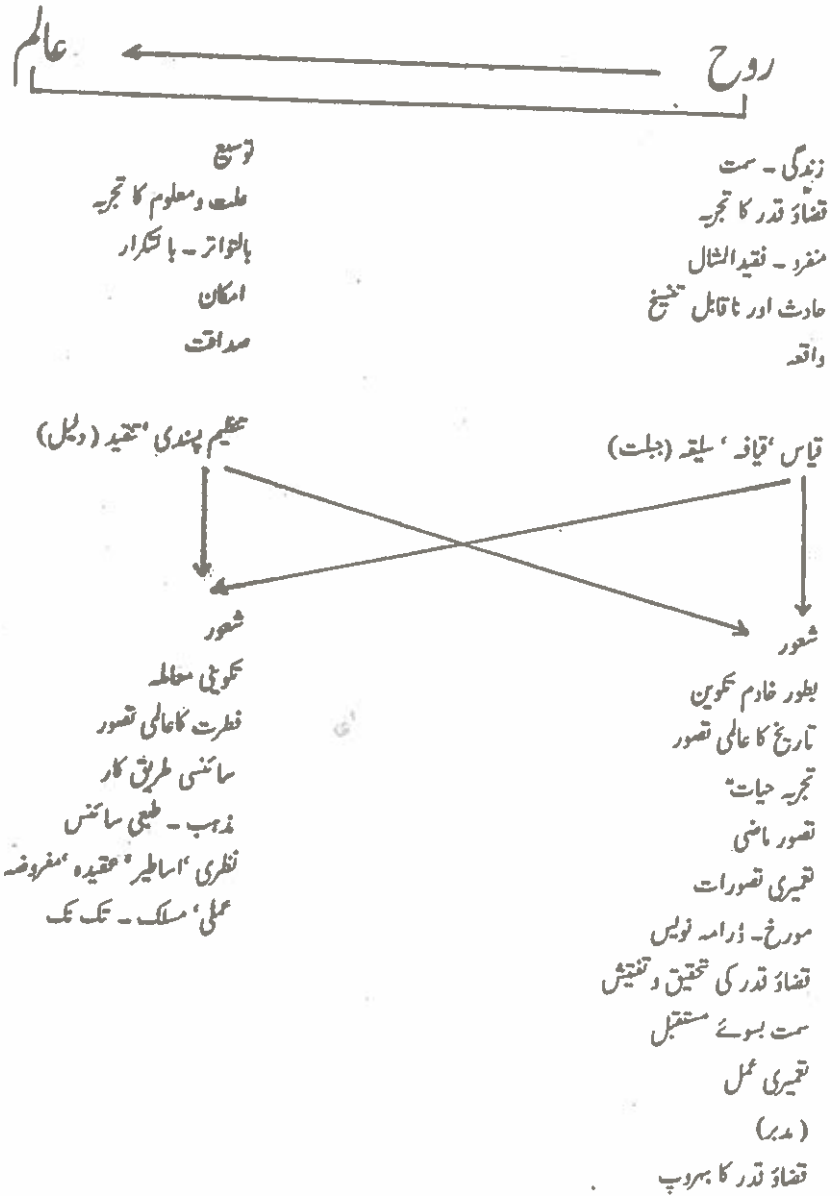
مستقبل کا تعلق نوجوانوں سے ہے۔ اور مستقبل فی نفسہ ایک معمہ ہے جو سمتِ زمان اور قضاؤ قدر کا ہم معنی ہے۔ قضاؤ قدر پر عمر کا اثر نہیں ہوتا' وہ ہمیشہ جواں ہے۔ وہ شخص جو اسے علت ومعلول کے سلسلے کا پابند کرنا چاہتا ہے' وہ کسی ایسے امر کا متوقع ہے' جو ابھی تک حد نگاہ سے دور ہے۔ اور اس کا حقیقی وجود غیر یقینی ہے۔ جیسا کہ ماضی اور قدیم جن کی سمت ابھی تک متعین نہیں' مگر وہ شخص جو اشیا کے سلسلہ رفتار کے ساتھ چلتا ہے' اسے مقصد اور اہلیت کی فکر ترک کردینی چاہئے' کیونکہ اسے مستقبل کے امکانات ومعانی محسوس ہوتے رہتے ہیں۔ یہی وہ قسمت پر اعتماد تھا' جس نے سیزر اور نپولین کو کبھی تنہا نہیں چھوڑا۔ یہی حال ان سب کا ہوتا ہے جو کارہائے نمایاں انجام دیتے ہیں۔ اور ہر امر کی تہ میں یہ جذبہ موجود ہوتا ہے۔ جوش جوانی۔ جو ہر گروہ' قبیلے اور ثقافت کے دور طفولیت کا خاصہ ہے۔ یہ ان کے تمام تاریخی ادوار پر حاوی رہتا ہے اور ان کی بصیرت اور عمل کو قوت بخشتا ہے۔ وہ خود جوان ہیں' اوران کے ورثاء ان سے بھی جواں تر۔ پھر بھی وہ لوگ لازمانی افادیت کے متمنی ہیں۔ انھیں لمحاتی حال کی اہمیت کا اپنے ایام طفولیت سے موازنہ کرنا چاہئے' جبکہ صرف وہ اشیا اور اشخاص کا تصور میں آتی تھیں جو ارد گرد موجود تھیں اور آہستہ آہستہ غیر محسوس اور خاموش شعوری تجربات کے ذریعے اپنا وجود منوا رہی تھیں۔ اس تصویر سے تمام ثقافت کی مخصوص تدریج کا شعور ہوجاتا ہے۔ زندگی کے معاملات کے تجربہ کار منصف اور تاریخ کے اعلیٰ محقق ہی اس کی تعبیرو تشریح بیان کرسکتے ہیں۔

اس موقع پر ایک امتیاز زیر غور آتا ہے کہ حال کا فوری تاثر اور ماضی کا تصور جن کا صرف روحانی

ادراک ہوتا ہے کس طرح علیحدہ علیحدہ کیے جائیں' بالفاظ دیگر عالم حادثات اور عالم تاریخ میں کیسے امتیاز کیا جائے؟ ایک عملی انسان کی بصارت (مدبر یا عام انسان) یہ محسوس کرتا ہے کہ وہ اول ہے' اور وہ انسان جو فکر پر انحصار کرتا ہے (مؤرخ یا شاعر) اس کی حیثیت ثانوی ہے۔ اول الذکر یا تو عمل کرتا ہے یا برداشت۔ تسلسل واقعات ۔ تسلسل واقعات جو ناقابل تنسیخ ماضی کی علامت ہے۔ اپنے لیے دوسری حیثیت کا طالب ہے۔ ہم ماضی کی طرف دیکھتے ہیں مگر مستقبل پر نظر رکھتے ہیں' اور نامعلوم کی توقع کرتے ہیں۔ حالانکہ ہمارا بچپن بھی ایک تیکنیکی تجربہ ہے' جو جلد ہی قابل ادراک یخیلات کے عمل میں بدل جاتا ہے۔ یہ ایک منظم فطری صورت ہے' جو کسی قیاس و قیافہ کی محتاج نہیں۔ یہ ایک حقیقت ہے جس کے لیے کسی حساب کتاب کی ضرورت نہیں۔ ہم کھیل کے آغاز کا اندازہ کرتے ہیں اور اپنے آپ کو زندہ حقیقت سمجھنے لگتے ہیں۔ جلد ہی ہمیں خوراک کی ضرورت کا احساس ہوتا ہے۔ ہمیں روشنی کی کرن سے تخوف آتا ہے مگر جلد ہی ہمیں بجلی کی لہر کا سامنا کرنا پڑتا ہے اور یہ ثانوی' آخری' عالمی متحجر صورت جو اولین شہری ثقافتی صورت کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے' ماضی کے تصور کی صورت میکانکی رہ جاتی ہے' جس سے چند قوانین اور اصول پیدا ہوتے ہیں' جو علت و معلول کی بنیاد پر حال اور مستقبل کے اندازوں میں کام آتے ہیں' اور ہمیں تاریخی قوانین پر اعتقاد ہو جاتا ہے' اور ہم ان کی معقولیت کو سمجھنے لگتے ہیں۔

بہر حال سائنسی علوم تو فطرت ہی کا مطالعہ کرتے ہیں' جبکہ علت و معلول کے سلسلے اور تیکنیکی تجربات کا تعلق تکوین سے ہے' جو قابل توسیع بھی ہے اور قابل ادراک بھی۔ زندگی کا جو تعلق تاریخ سے ہے' وہی تعلق علم کا فطرت سے ہے (دسن)۔ یعنی عالم معقول کو عنصر کی حیثیت دی گئی اور اسے مکان کی حیثیت سے سمجھنے کی کوشش کی' اور سلسلہ علت و معلول کے تحت اس کے سمجھنے کی کوشش کی گئی۔ اس پس منظر میں یہ سوال ابھرتا ہے کہ کیا تاریخ کی بھی کوئی سائنس ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے ہمیں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ ہر ذاتی عالمی تصویر میں جو کم و بیش درست اندازے کی توقع کی جاتی ہے۔ اور اس میں تاریخی اور فطری دونوں نوعیت کے عوامل موجود ہوتے ہیں۔ زندگی کے بغیر کسی فطرت کا وجود نہیں۔ اور اسی طرح تاریخ کا انحصار بھی علت و معلول کے اصولوں پر ہے۔ کیونکہ فطرت کے دائرہ کار میں ایک ہی قانون کے تحت دو تجربات کا ایک ہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ مگر تاریخی واقعات میں کسی واقعہ کی تاریخ تو معلوم کی جاسکتی ہے مگر واقعات کو دہرایا نہیں جاسکتا۔ اور اس تاریخی وسعت میں (جس میں تاریخیں اور اعداد و شمار یا کوائف تو موجود ہوتے ہیں (تسلسل واقعات' اعداد و شمار نام' اشکال) اور ان کا ایک جامد جال بچھا ہوتا ہے۔ حقائق تو حقائق ہی رہتے ہیں۔ خواہ ہم ان سے باخبر ہوں یا بے خبر۔ ان کے علاوہ جو کچھ ہے وہ تصورات ہیں یا نظریات۔ جو باہم مقام بدلتے رہتے ہیں۔ مگر تاریخ تکوین کی ایک صورت ہے' جو نقطہ ماسکہ کی زد پر رہتی ہے۔ اور جس قدر اس سے متعلق دستیاب ہو وہ اس کی تائید ہی کرتا ہے' جبکہ فطرت تو ایک حقیقت ہے اور اس کے متعلق جو بھی شواہد دستیاب ہوں گے' وہ خود اسی کی ذیلی یا تفصیلی یا خادمانہ حیثیت کے مالک ہوں گے۔

پس ہم کہہ سکتے ہیں کہ تاریخ کی کوئی سائنس نہیں' بلکہ بعض مؤید اور ضمنی اصول موجود ہیں' جنھیں تاریخی سائنس کے طور پر استعمال کیا جاسکتا ہے' جن کی رو سے ہمیں تاریخی واقعات پر یقین آتا ہے۔ تاریخی نقطہ نظر سے اعداد و شمار کی حیثیت علامتی ہے اس کے برعکس سائنسی تحقیق بھی خود ایک سائنس ہے۔ اس۔ تیکنیکی اصل اور مقصد کے تحت یہ ایسے قواعد مرتب کرتی ہے جو علت و معلول پر مبنی ہوتے ہیں۔ اور اس کے ماسوا اور کوئی اصولی سائنس میں کام نہیں دیتا۔ جونہی سائنس کسی اور شے یا موضوع کو اپنے دائرہ کار میں لیتی ہے' وہ سائنس کی بجائے مابعد الطبیعات کی صورت اختیار کرلیتی ہے' جسے ماورائے سائنس کہنا چاہیے مراسی اصول کے تحت طبعی سائنسوں اور تاریخ کے اعداد و شمار مختلف ہوتے ہیں۔ آخر الذکر اپنے آپ کو دہراتے رہتے ہیں جب کہ اول الذکر میں تکرار کی خو نہیں ہوتی۔ آخر الذکر صداقت ہیں جبکہ اول الذکر واقعات۔ اس کے باوجود باہم مربوط واقعات اور ان کے سلسلے میں پیدا ہونے والے حوادث علت و معلول کے اصول کے تحت ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ اور ہر روز ہمارے مشاہدے میں آتے ہیں۔ بنیادی طور پر ان کی نوعیت مختلف ہوتی ہے' کیونکہ اس میں کوئی شک نہیں کہ انسانی تاریخ کی سطحی تصویر (اس لحاظ سے انسان خود بھی) اتفاقی حادثات سے پر ہے۔ پس یہ شک و شبے سے بالاتر ہے کہ ہماری موجودہ تحریر شدہ تاریخ کا معیار اتنا بلند نہیں کہ اسے مبنی بر حقیقت قرار دیا جائے۔ جس قدر زیادہ سنجیدگی سے کوئی شخص تاریخ کا مطالعہ کرے گا۔ اسے اسی قدر زیادہ احساس ہوگا کہ اس میں علت و معلول کے اصول کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ اور وہ جتنا معقولیت پسند ہوگا' اسے اس قدر زیادہ تاریخ نویسوں کی کم مائیگی کا احساس ہوگا۔ اگر کوئی شخص گوئٹے کی ان تحریروں کا مطالعہ کرے جو اس نے طبعی سائنسوں کے متعلق لکھی ہیں۔ تو اسے اس امر پر حیرت ہوگی کہ "زندہ فطرت" کے متعلق کسی فارمولے (قاعدے قانون) کے بغیر بھی لکھا جاسکتا ہے۔ مزید برآں اس کی تحریروں میں علت و معلول کے اصول کا شائبہ تک نہیں۔ اس کے نزدیک "زمان" فاصلہ نہیں بلکہ احساس کا نام ہے۔ مگر ایک عالم تبحر کے لیے بھی سنجیدہ معاملات کا تجربہ بھی فراموش ہو جاتا ہے خواہ اس نے خود ہی عمل جراحی انجام دے کر اجزاء کو دوبارہ ترتیب دی ہو' پھر بھی اس کی یہ حالت ہوتی ہے کہ نہ تو وہ متعلقہ شے کو درست تصور کرسکتا ہے' اور نہ ہی محسوس کرسکتا ہے۔ اس کے برخلاف تاریخ کے معاملے میں تجربے کی یہ قوت ناگزیر ہے' اس لیے اس قدر تناقض برداشت کرلیا جاتا ہے کہ تاریخ کا محقق کسی طبعی سائنس کا محقق نہیں اور یہ امر تاریخ کے مفاد میں ہے۔

قارئین کی سہولت کے لیے دوبارہ ایک گوشوارہ پیش کیا جاتا ہے:۔

کیا یہ ممکن ہے کہ معاشرتی ، مذہبی ،طبعی منطقی یا اخلاقی حقائق میں سے کسی ایک کو کسی دوسرے کی علت قرار دیا جاسکے ۔ "یقیناً" تاریخ کا معقولیت پسند مدرسہ فکر اور اس سے بڑھ کر جدید علم معاشرت کا جواب اثبات میں ہوگا ۔ اور وہ یہ کہیں گے کہ ہمارے ادراک تاریخ اور اس پر گہرے غور و فکر سے یہی مراد ہے۔ مگر حقیقت میں ہر مہذب انسان کے لیے معقول مقصد کے حصول کا اصول موضوعہ ضروری ہے ۔ جس کے بغیر اس کی دنیا بے مقصد ہو کر رہ جائے گی۔ اور غیر سائنسی آزادی میں مسخرے پن کا امتزاج نظر آئے گا' جس سے بنیادی اسباب کی حیثیت خاک میں مل جائے گی۔ ایک شخص کسی ایک سبب کا انتخاب کرتا ہے اور دوسرا کسی دوسرے کا ۔ اس طرح ایک لا اختتام مناظرے کی کیفیت یا عمل کا آغاز ہو جائے گا۔ اور سب اپنا اپنا کام تاریخی مفروضات کی صورت میں ختم کر لیں گے ' اور اپنے لیے وہ راہ متعین کریں گے' جو طبعی سائنسوں کے لیے مخصوص ہے۔ شلر نے اس طریق کار کا ایک کلاسیکی اظہار کیا ہے ۔ اس کی ایک غیر فانی مگر پیش پا افتادہ نظم میں مرقوم ہے۔ "بھوک میں اضافہ جرائم میں اضافے کا باعث ہے۔ " انیسویں صدی میں معقولیت سے مادیت کی طرف رجحان بڑھا ۔ جس سے مذکورہ رائے آئین کلیسیا کا حصہ بن گئی ۔ مسلک افادیت سب سے زیادہ اہمیت اختیار کرگیا۔ اسی کی بنیاد پر ڈاروِن نے گوئٹے کے نظریہ فطرت کی قربانی دے دی۔ زندگی کے حقائق کی نامیاتی منطق پر علم الابدان کا لبادہ پہنا دیا گیا۔ توارث ' تصرف ' انتخاب طبعی وغیرہ کا تعلق افادی اسباب سے ہے اور خالصتاً" میکانکی نظریئے کی پیداوار ہیں ۔ تاریخی مزاج کو تحریک فطرت سے بدل دیا گیا۔ مکان کی وسعتوں میں تاریخی اور روحانی طریق کار یا زندگی کے کسی بھی طریق کار کے نظریہ افادیت کے سامنے کوئی حقیقت نہ رہی ۔ تاریخی تحریکات مثلاً" نشاۃ ثانیہ یا عہد روشن خیالی ' جو کچھ بھی ہوا' اس کا سائنسی تحریک سے کوئی تعلق نہیں ۔طریق کار نے تضادِ قدر کی اصطلاح کا خاتمہ کردیا۔ جس سے تکوین کے راز ہائے سربستہ آشکار ہوئے۔ اب کوئی واقعہ الیہ نہیں رہا' بلکہ صرف ریاضی کے اصولوں کے تحت ایک واقعہ' جو متعلقہ حالات کے تحت ایک امر ناگزیر تھا۔ اس کے نتیجے میں " قطعی قسم کے ماہرین تاریخ نے یہ تصور پیش کیا کہ تاریخی تصویر میں رہا ستوں کی تدریج میکانکی قسم کی ہے اور معقول تجزیئے کا اسی طرح موضوع بن سکتی ہے 'جس طرح کہ کوئی سائنسی تجربہ۔ جس میں کیمیائی رد عمل کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ پس اسباب سے مراد طریق کار ہے اور مقاصد کی باہم جماعت بندی کی جاسکتی ہے' جیسا کہ وہ قابل ادراک نظام کی مختلف سطوحات کے ایسے پہلو ہوں' جنھیں دیکھا جاسکے ۔ یہ بالکل سادہ سا معاملہ معلوم ہوتا ہے۔ اور اس سے یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اگر کوئی خاصہ سطحی قسم کا مبصر ہو' تو یہ مفروضہ (جہاں تک کہ اس کی شخصیت اور عالمی تصویر کا تعلق ہے) کامیابی سے ہمکنار ہوگا۔

اس اصول کے تحت اشتہا اور عشق بنی نوع انسان کی زندگی میں ایسے [illegible] کار معلوم ہوں گے معاشرتی مسائل یا جنسی معاملات (دونوں کا تعلق طبیعات یا کیمیا سے ہے۔ یعنی یہ عوامی مسائل حیات جیسے ہیں اجتماعی نوعیت کے ہیں) اور اس لیے یہ تاریخ افادیت کا اہم موضوع بن سکتے ہیں۔ جس کے نتیجے میں انھیں متوازی المیئے کا درجہ مل سکتا ہے' کیونکہ معاشرتی ڈرامے کے لیے تاریخی مادیت کا شمول ضروری ہے'

اور یہی اسلوب تھا جو گوئٹے نے Wahl Verwander Chaften میں اختیار کیا' اور اسے قضاؤ قدر کے حوالے سے استعمال کیا۔ ابسن کی تخلیق "لیڈی فرام دی سی" میں اس جذبے کو ارفع مفہوم دینے کی کوشش کی گئی مگر یہ صرف جنسی مسئلہ بن کر رہ گیا۔ ابسن اور اس کے ہمعصر استدلالی شعراء نے جن کا تعلق بڑے بڑے شہروں سے ہے اپنی اولین علت سے لے کر آخری معلول تک یہی طریق کار اختیار کیا' مگر وہ مقبول نہیں ہوئے ۔ بطور فن کار اس رجحان پر قابو پانے کے لیے ہیبل نے بڑی جدوجہد کی۔ اور اس بے لطف عنصر اپنے تنقیدی اور وجدانی شعور اور مزاج کی بنا پر اصلاح شعر کی کوشش کی ۔ چونکہ اس کی یہ کوشش گوئٹے کے قائم کردہ اصولوں کے خلاف تھی۔ اس لیے وہ اپنے مقصد میں ناکام رہا' مگر وہ مایوس نہیں ہوا۔ اس نے باربار اپنے نظام اصلاح پر عمل جراحی کیا اور بار بار اسے نئے سرے سے مرتب کیا اور بالآخر وہ اپنے نقطۂ نظر کو مؤثر بنانے میں کامیاب ہوگیا۔ اس نے جوڈتھ سٹوری پر جو تنقید لکھی اس کا جائزہ لیں۔ شیکسپیئر نے اسے اسی حالت میں قبول کرلیا ہوتا اور خالص حتم جویانہ انداز میں اس کے قیاسی حسن کو برقرار رکھنے کو ترجیح دیتا۔ مگر گوئٹے نے تنبیہ کی کہ میں یہ التجا کرتا ہوں کہ اپنے آپ کو ماحول تک محدود رکھو۔ ماحول فی نفسہ ایک بہت بڑا سبق ہے ۔ مگر مارکس اور ڈارون کی صدی نے اس سبق کو نہ سمجھا۔ یہ تصور کہ قضاؤ قدر کے معاملات کو ماضی کی بنیاد پر قیافہ و قیاس سے سمجھنے کی کوشش کی جائے' اور یہ کہ خالص قضاؤ قدر پر مبنی معاملات کو المیہ کے طور پر پیش کیا جائے' ان لوگوں کی فہم و فراست سے بالاتر تھا ۔ان دونوں صورتوں میں افادیت کے مسلک نے ان کے مقصد ہی کو بالکل بدل دیا تھا۔ ہر معاملہ کو تکوین یا وجود کی بجائے اس کے اثبات کے حوالے سے حل کرنے کی کوشش کی گئی۔ ہر معاملے کو معاشرتی مسئلہ سمجھا گیا' اور اسی انداز میں حل کیا گیا ۔ ڈرامے کی سٹیج کو بھی کتب تاریخ کی طرح اسی مقصد کی تکمیل کا ذریعہ بنالیا گیا۔ ڈارون ازم کو تو یہ شعور ہی نہ تھا کہ وہ کیا کررہا ہے اس نے حیاتیات کو سیاسی طور پر موثر بنالیا۔ کسی نہ کسی طرح سے جمہوری رگیں مادہ حیات کو کھینچتی رہیں اور جہدلی البقاء برساتی کینچوؤں کے علاوہ دو قدموں پر چلنے والی مخلوق کے لیے بھی ایک مفید سبق تھا کیونکہ ان کے جسم کے کچھ حصے اس اصول کے تحت علیحدہ کیے جاچکے تھے ۔

ان تمام حالات کے باوجود ہمارے مؤرخین وہ سبق سیکھنے سے قاصر رہے ' جوانھیں طبیعات کی سائنس نے مہیا کیا تھا اور مصلحت اندیشی پر مبنی تھا۔ اگر ہم ان کا علت و معلول کا طریق تسلیم بھی کرلیں' جس سطحی طریق سے وہ(مؤرخین) اس کا استعمال کرتے ہیں 'وہ اس نظریئے کی بے حرمتی ہے۔ ان کے ہاں نہ تو ذہنی انضباط ہے اور نہ گہری نظر ہے۔ صرف تشکیک ہے جس کی بنیاد پر ہم طبعی مفروضات قائم کرتے ہیں . ماہرین طبیعات کا رویہ وحدت الوجودی فلسفی اور عوام کے تصورات سے بہت مختلف ہے۔ ان کے نظریات دربارہ جوہر' برقیہ' برقی بہاؤ' میدانمائے قوت ' ایثر اورمادہ عام لوگوں کی سمجھ اور فہم سے بالاتر ہیں۔ یہ وہ تصورات ہیں جن کا تعلق تمیزی مساوات سے تجریدی روابط پر مبنی ہے' جن پر ارفع ماحولی اعداد کا پردہ پڑا ہوا ہے۔ اگر عام آدمی سے یہ کہا جائے کہ وہ ان تصورات میں سے چند کو آزمائش کے لیے منتخب کرلے تو وہ صرف روائتی علامات سے آگے نہ بڑھ سکے ۔ وہ یہ جانتا ہے کہ تیکنیکی ڈھانچے کے تجرباتی تعارف کے علاوہ اس دنیا میں جوکچھ بھی حاصل کیا جاسکتا ہے (جو صرف طبعی سائنس ہی کی دسترس میں ہے) وہ اس

کی تشریح کی علامت ہے' اور تاحال اسے مقبول عام حقیقی معنوں میں یقینی علم کا رتبہ نہیں دیا جاسکتا۔کیونکہ فطرت کا تصور ذہانت کی تخلیق اور اصل کی نقل ہے یا بدل کا مل ہے' جو وسعت مکانی میں موجود ہے۔ اس لیے علم فطرت سے مراد علم ذات ہے۔

اگر طبیعات تمام سائنسوں میں سے بالغ ترین ہے تو حیاتیات جس کا فرض منصبی نامیاتی حیات کے متعلق تحقیق و تفتیش ہے' مگر یہ اپنے مضمرات 'طریق کار اور مضمون کے لحاظ سے کمزور ترین سائنس ہے۔ تاریخی تفتیش کی جو حقیقی صورت ہے وہ قیافہ ہے' جس کی بہترین مثال گوئٹے کا مطالعہ فطرت ہے۔ وہ معدنی سائنس پر کام کرتے کرتے ارضی تاریخ کی طرف متوجہ ہوجاتا ہے۔ اس کا پسندیدہ پتھر گریناٹ (سنگ خارا) اسے اسی طرح متاثر کرتا ہے جس طرح کہ میں اولین انسان کو دیکھ کر تاریخ انسان کی طرف متوجہ ہوجاتا ہوں ۔وہ مشہور پودوں پر تحقیق کرتا ہے اور قلب ماہیت کے ارفع اصولوں کی بنا پر مختلف نباتات کی تاریخ معلوم کرتا ہے اور یہ دیکھتا ہے۔ کہ یہ عمل کس طرح آگے بڑھتا ہے اور اسے اس کے نتیجے میں وہ تصورات سوجھتے ہیں' جنھیں وہ نباتات کا انتصابی شاقول اور کمانی دار رجحان دریافت کرتا ہے ۔ یہ تصورات ابھی تک بھی اچھی طرح سے سمجھے نہیں گئے۔ اس کا عظمی مطالعہ جو سارے کاسارا حیات کی تشریح پر مبنی ہے' اسے انسانی خلط باہم کی طرف متوجہ کرتا ہے اور وہ یہ کہتا ہے کہ انسانی کھوپڑی چھ مختلف ریڑھ کی ہڈی والے جانوروں کے اختلاط سے مل کر بنی ہے ۔ وہ اس تصور سے تصور قضاؤ قدر کی طرف متوجہ ہوجاتا ہے' جیسا کہ اس نے اپنی ایک نظم (Orphische urworte) میں کہا ہے:۔

پس تمہارا وجود قائم رہنا چاہیئے
تم اپنی ذات سے فرار نہیں حاصل کرسکتے
اس سے قبل ہی کاہنہ نے یہ پیش گوئی کردی تھی
کوئی قوت یاوقت صورت کو تبدیل نہیں کرسکتا
یہ قوت حیات ہی ہے جو خود اپنا اظہار کرتی ہے

اگرچہ ستاروں کی ترکیب ' طبعی مشاہدے کا پہلوئے ریاضی اور مخصوص علم الاعضاء نے اسے متاثر کیا اور یہ فطرت کا عظیم مؤرخ ان موضوعات سے کما حقہ ' آشنانہ تھا ۔ ان کے لیے عالم موجودات کے علوم کی خصوصی تربیت اور تجربے کی ضرورت ہے۔ اور ان علوم کے اپنے سخت اور جامع اصول ہیں ۔ نیوٹن کے خلاف اس کے مناظروں کی تہ میں یہی ہے۔ اس کے ساتھ یہ مزید اضافہ کیاجاسکتا ہے کہ دونوں اپنی اپنی جگہ درست تھے۔ ایک کو متعلقہ علوم کا باقاعدہ علم اور تجربہ تھا' اور وہ جامد الوان سے خوب واقف تھا جبکہ دوسرا فن کارتھا اور وجدانی احساس اور حسی تجربات پر انحصار رکھتا تھا۔ اس مقام پر ہمیں واضح طور پر دو مختلف عالم نظر آتے ہیں۔ اس لیے ہمیں ان دونوں کے اختلاف کی اہم صورتوں کا ذکر کرنا چاہیئے۔

تاریخ اپنے ساتھ حقائق کا بے مثال نشان اٹھائے پھرتی ہے۔ جبکہ فطرت امکانات کے تسلسل کی امین ہے۔ جب تک کہ ہم اپنے ارد گرد کی دنیا کے تصور کا بغور جائزہ لیتے رہیں' تاکہ یہ دیکھ سکیں کہ وہ کون سے قوانین ہیں جو اپنے آپ کو حقیقت میں تبدیل کرتے ہیں۔ اس امر سے قطع نظر کہ بعض واقعات وقوع پذیر ہورہے ہیں یا ان کے وقوع پذیر ہونے کا امکان ہے۔ قانون فطرت کی ضرورت کے تحت (ان کے علاوہ کوئی اور قوانین نہیں) یہ امر بالکل غیر ضروری ہے کہ یہ واقعات تناظر کا حصہ بن سکتے ہیں یا کبھی نہیں۔ گویا یہ واقعات قضاؤقدر سے آزاد ہیں۔ دنیا میں ہزاروں ایسے کیمیائی مرکبات ہیں' جنھیں کبھی تیار نہیں کیا گیا اور کبھی کیا بھی نہیں جائے گا' مگر شواہد کے مطابق وہ تیار کیے جاسکتے ہیں۔ اس لیے ان کا وجود بھی ہے کیونکہ فطرت کے جامد نظام کو کائنات کی دوری حالت میں موضوع قیاس نہیں بنایا جاسکتا۔ نظام صداقتوں پر مشتمل ہوتا ہے' اور تاریخ حقائق پر مبنی ہوتی ہے۔ حقائق ایک دوسرے کا تعاقب کرتے ہیں' جبکہ صداقت ایک دوسرے کی تائید کرتی ہے۔ یہی وہ فرق ہے جو "کب" اور "کیسے" کے مابین پایا جاتا ہے۔ واقعہ ایک بجلی کی چمک کے وقفے میں وقوع پذیر ہوجاتا ہے اور پھر بھی اس کی نشاندہی ممکن ہے' خود بجلی کی چمک بھی ایک واقعہ ہے۔ اور اس کی نشاندہی بھی کی جاسکتی ہے۔ اس کے لیے ایک لفظ کی بھی ضرورت نہیں۔ صرف انگلی کے ایک اشارے سے اس کی طرف اشارہ کیا جاسکتا ہے۔ جب بجلی چمکے گی' تو گرج بھی ہوگی۔ یہ ایک ایسی صورت ہے جس کے ابلاغ کے لیے ایک پورے فقرے کی ضرورت ہے۔ ایک تجربہ جس سے آپ گذرے۔ وہ ایسا بھی ہوسکتا ہے کہ اس کے بیان کے لیے ایک لفظ کی بھی ضرورت نہ ہو' مگر بعض حالتوں میں اظہار کے لیے الفاظ کا ہونا ضروری ہے۔ خواہ وہ ایک جملہ ہو یا ایک فقرہ۔ وہ تجربہ جو گذر چکا ہے' اس کے بیان کے لیے الفاظ کی ضرورت نہیں مگر منظم علم صرف الفاظ کے سہارے منتقل کیا جاسکتا ہے۔ صرف وہ امور جن کی کوئی تاریخ نہ ہو۔ ان کی تعریف لازمی ہے۔ یہ نطشے نے کہیں بیان کیا ہے۔ مگر تاریخ زمانہ حال کی تکوین میں مستقبل کا اندازہ کرتی ہے اور ماضی کا علم رکھتی ہے۔ فطرت زمانی قیود سے آزاد ہے۔ اس میں وسعت ہے' مگر سمت کی صفت سے محروم ہے۔ لہٰذا اول الذکر کے لیے ریاضی کی اور ثانی الذکر کے لیے الیہ یا حوادث کی ضرورت ہے۔ فی الحقیقت دونوں عالم کی شعوری حیات' ایک متعلق بہ تحقیق اور دوسری متعلق بہ قبولیت باہم مربوط ہیں۔ جیسا کہ شجر (گندم کی بالی یا انگور کا گچھا) باہم مربوط ہو کر اپنی تصویر مکمل کرتے ہیں۔ ہر قانون کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ قابل فہم ہو' جبکہ ایک دفعہ تاریخی قضاؤ قدر کے معاملات کی بنیاد پر ذہانت سے مرتب کیے گئے ہوں' یعنی ایک دفعہ ان کا تجربے سے گزرنا ضروری ہے تو آپ کو معلوم ہوگا۔ کہ قضاؤ قدر کا ہر فیصلہ معقول ہوتا ہے' جیسا کہ افراد' افعال' حواس اور ان کی حرکات جن میں کہ فطرت کے قوانین نافذ ہوں' کبھی قوانین قدرت کی خلاف ورزی کے مرتکب نہیں ہوتے۔ قدیم اور ابتدائی حیات نوشتہ تقدیر کی ظالمانہ تخیلی وجود نے خوف زدہ تھی۔ فطری ثقافت کے شعور میں قدیم عالمی تصور متاخر عالمی تصور سے متواتر جنگ آزما رہا ہے' اور مہذب انسان میں تکلیف دہ عالمی احساس میکانی ذہانت کے سامنے تاب نہیں لاسکتا۔ تاریخ اور فطرت ہمارے درمیان ایک دوسرے کے آمنے سامنے کھڑے ہیں' جس طرح حیات موت کے سامنے' یا تکوینی زمان' مکانی وجود کے بالمقابل استادہ ہے۔ شعور بیدار میں تکوین اور وجود عالمی صورت پر قابو پانے کی جدوجہد کرتے ہیں مگر اعلیٰ و برتر بالغ ثقافتی قوتیں دونوں پر غلبہ حاصل کرتی ہیں (یہ

صرف عظیم ثقافتوں ہی کے لیے ممکن ہے) یہ جدوجہد کلاسیکی روح کے معاملے میں زیادہ نظر آتی ہے۔ قدیم دور میں افلاطون اور ارسطو اور مغربی تہذیب میں گوئٹے اور کانٹ' نظریاتی طور پر باہم متقابل رہے۔ خالص عالمی روح کی مثال ایک معصوم بچے سے دی جاسکتی ہے' مگر اس کا خالص نظام جو دلائل اور علت و معلول پر مبنی ہوتا ہے۔ کی مثال ایک سفید ریش بوڑھے کھوسٹ سے۔

(۱۲)

اس مقام پر مجھے مغربی فلسفے کا ایک ہی بڑا منصوبہ نظر آتا ہے' جو تشنہ تکمیل ہے اور جسے فاؤستی ثقافت اپنے عالم ضعیفی میں مکمل کرسکتی ہے۔ مقدر کا لکھا یہ مسئلہ حال کی صدیوں میں روحانی ارتقاء سے متعلق ہے۔ کسی بھی ثقافت کو یہ آزادی حاصل نہیں کہ وہ اپنی فکر اور کردار کا راستہ خود طے کرے۔ مگر اب ان حالات میں ثقافت پہلی دفعہ اپنے متعلق قضاؤ قدر کے فیصلے کے متعلق پیشگی اندازہ کرکے راستہ متعین کرسکتی ہے۔

مجھے' میری آنکھوں کے سامنے ایک نظارہ دکھائی دیتا ہے' جو ابھی تک ناقابل تصور تھا۔ جو تفصیلی تاریخی تحقیق کا نتیجہ ہے اور خالص مغربی ہے' جو کلاسیکی یا دوسری کسی ثقافت سے متعلق نہیں مگر خالصتاً ہمارا ہے۔ تمام حیات کا جامع قیاسی نتیجہ' جو تمام عالم انسانیت کی قلب یا ہیئت تکوین جو آگے کی طرف رواں دواں ہے' اور بلند و بالا منزل کی تلاش میں ہے اور اپنے حتمی تصورات کی جستجو میں ہے۔ جس کے ذمے یہ فریضہ ہے کہ وہ تمام عالمی احساس کا جائزہ لے' اور یہ عمل صرف اپنی ثقافت تک محدود نہ ہو' بلکہ تمام انسانی روحوں کے اندر جھانکے۔ اور جائزہ لے کہ ان کے اندر کیا کیا امکانات موجود ہیں' اور انھوں نے انھیں کس طرح عظیم ثقافت کے تناظر میں حقیقت کا روپ دیا ہے۔ یہ فلسفیانہ نظریہ۔ جس کے متعلق ہم اور صرف ہم ہی تجزیاتی ریاضی کے بل بوتے جس کی حیثیت صدائے گنبد کی ہے' جو ہماری موسیقی اور نقاشی سے مل کر ایک ہم آہنگ تناظر میں ظاہر ہورہی ہے۔ اسی پس منظر کے تحت ہمارا منصوبہ کامیاب ہوسکتا ہے۔ جو اس وقت صرف فن کار کی آنکھوں میں ہے' جو اس تمام معقول اور قابل ادراک تناظر کا صحیح اندازہ کرسکتا ہے اور اسے پر اسرار اور گہری ابدیت کا روپ دے سکتا ہے۔ دانتے اور گوئٹے نے اسی طرح محسوس کیا کہ واقعات عالم کو جالے باہر نکال کر نمایاں کیا جائے۔ ہزاروں نامیاتی ثقافتی تاریخ کا شخصی اور انفرادی حیثیت سے جائزہ لیا جائے' اور اس کی داخلی روحانیت کی کیفیت کو اچھی طرح سے سمجھا جائے۔ یہی مقصد ہے۔ اگر کوئی ریم براںٹ کی تصوریروں کے خدوخال کو دیکھے یا سیزر کے دھڑ کا مشاہدہ کرے' تو اسے جدید فن کا اندازہ ہوگا اور جدید ثقافت کی شاندار تفصیل کلی اور انسانی انفرادیت کے متعلق علم ہوگا۔

کسی شاعر یا پیغمبر کے فرمودات کی تشریح' یا کسی مفکر یا فاتح کے ارشادات کی توضیح کوئی نیا کام نہیں۔ مگر کسی ثقافت کی روح کا مطالعہ (کلاسیکی' مصری یا عربی) اور اس قدر گہرا مطالعہ کہ انسان خود اس میں ڈوب

جائے اور اس کا حصہ بن جائے۔ یہ مخصوص حالات کے تحت مخصوص افراد ہی کرسکتے ہیں۔ مذہب یا سیاست کے زیرِ اثر اسلوب اور رجحان کے مطابق' فکر اور رواج کے پیش نظر اس امر کا مکمل اظہار ایک بالکل جدید کوشش ہے' جس کے تحت کسی ثقافت کے اسلوب حیات کا مکمل جائزہ لیا گیا ہے۔ ہر دور ہر بڑی شخصیت ' ہر دیوتا ' شہر' زبانیں ' اقوام ' فنون ' غرض اس دنیا کی ہر شے ' جسے کبھی وجود عطا کیا گیا ہو ' یا کبھی وجود میں آئے گی' ارفع علامتی اہمیت کی قیاسی صورتیں اور ان کی تشریح کرنا' انسانیت کے نئے مصنف کا کارنامہ ہوگا نظمیں اور جنگیں آئی سس اور سائبل ' تقریبات ' جشن ار رومن کیتھولک کے اجتماعات ' بھٹیوں کا جلانا اور شمشیر زنی کے کھیل' درویش اور ڈارون کے مرید' ریلوے اور رومی سڑکیں' ترقی اور نروان ' اخبار اور اجتماعی غلامی ' زرنقد ' اور مشینری یہ سب ماضی کی علامتیں ہیں۔ روح ان کی تعبیر کرتی رہی ہے اور کرتی رہے گی۔ ان کے حل اور سیریبن کا تاحال تصور نہیں کیا گیا۔ ابھی تک یہ پردے میں ہیں' اور نقاب کشائی کے انتظار میں ہیں۔ ان معاملات پر جن پر ظلمات کا پردہ پڑا ہوا ہے 'روشنی ڈالی جائے گی تاکہ ان کی دہشت کا ازالہ اور آرزو کی تکمیل کی جاسکے ۔ ابتدائی انسان کے یہی دواحساس تھے۔ اور اب عزم شعور کو ادراک کی آگاہی حاصل ہو گی۔ اور اس کے مسائل' زمان 'ضرورت ' مکان 'عشق 'موت ' اور دیگر اہم اسباب کا جائزہ لیا جائے گا۔ کرہ ارض پر عجیب و غریب موسیقی بکھررہی ہے' جسے آرزو ئے ساعت نوازی ہے اور جو خود بھی ہماری روح کی گہری الاپ کا کچھ حصہ بنے گی۔ آج جسے ہم عالمی حادثات کے قیاس وقیافہ کانام دیتے ہیں' فاؤستی فلسفے کی صورت اختیار کرلے گا۔

باب پنجم

عظیم کائنات

(ا)

عالمی تناظر کا علاماتی نظام اور مسائل مکان

عالمی تاریخ کا مبنی بر قیاس و قیافہ نوعیت کا تصور اپنی وسعت میں ہمہ گیر علامتی نظام کو شامل کرلیتا ہے۔

اس لحاظ سے اس نوع کی تاریخی تحقیق جسے ہم یہاں اصول موضوعہ کے طور پر کام میں لارہے ہیں' اسے صرف ان امور کی صورت کے متعلق تحقیق کرتا ہے جو کبھی دور ماضی میں حیات سے بہرہ ور تھے اور ان کی داخلی ہیئت اور منطق کا تعین کرتا ہے ۔ اور اس تصور کے وسیع تر گوشوں تک رسائی حاصل کرتا ہے' تاکہ کوئی پہلو نظر انداز نہ ہو۔ مگر یہ تحقیق کتنی بھی جامع کیوں نہ ہو ' اس میں جدید سمت بندی کی ضرورت باقی رہتی ہے ۔ کیونکہ اس کی حیثیت ایک جزو ہی کی ہو گی۔ لہٰذا مزید وسیع بنیاد کی ضرورت محسوس ہوتی رہے گی۔

اس کے متوازی ہمارے ذمے تفتیش فطرت کا فریضہ ہے' اس کی حیثیت بھی ایک جزو ہی کی ہے ۔ اور سلسلہ علت ومعلول کے روابط تک محدود ہے ۔ یہ نہ تونامیاتی ہے' نہ تیکنیکی حرکت (اگر ہم ان اصطلاحات کی بنیاد پر حیات اور امور معلوم میں امتیاز کرسکیں) جس کی بدولت حیات اپنا خاتمہ خود کرلیتی ہے ۔ ہم زندہ بھی رہتے ہیں اور یہ بھی جانتے ہیں کہ ہم بیدار ہیں ۔ لیکن بعض اوقات ہم زندہ ہوتے ہیں اور ہمارا ذہن اور حواس خفتہ ہوتے ہیں ۔ ہم حرکت کے دوران متحرک ہوتے ہیں (ہم سائنس سے اصطلاحات لے کر کام چلا رہے ہیں ورنہ یہ قابل وضاحت نہیں کہ نیند کی ساعتوں میں ہمیں کوئی داخلی یقین ہوتا ہے) مگر یہ صرف حالت بیداری ہی میں ہمیں کہیں کہیں ایسی ثنویت سے سابقہ پڑتا ہے جس میں کمی ممکن نہیں ۔ ہر مبحث اپنا اظہار کرتا ہے اور ہر اجنبی مبحث اپنا تاثر چھوڑتا ہے۔ لہٰذا ہروہ شے جس کا ہمیں ادراک ہوتا ہے اس کی کوئی بھی صورت ہمارے ادراک میں ہو " روح اور عالم " یا "حیات اور حقیقت " یا " تاریخ اور فطرت " یا " قانون اور احساس " یا "قضاؤ قدر اور ذات الٰہی " " ماضی اور مستقبل " یا " حال اور دوام" ہمارے لیے

عمیق بلکہ حتمی معانی کے حامل ہیں ۔ اور اس ناقابل ادراک کو قابل ادراک صورت میں تبدیل کرنے کے لیے کسی مابعد الطبیعاتی نظام کی ضرورت ہے۔ جو ہر شے کو خواہ اس کی کوئی بھی حیثیت ہو ' بطور علامت اس کی اہمیت واضح کرسکے۔

علامات معقول نشان ہیں۔ حتمی ' ناقابل تقسیم ' اور سب سے بڑھ کر درست معانی کے غیر جانبدارانہ تاثر کی حامل جن میں اشتباہ کا احتمال نہیں ہوتا ۔ ایک علامت حقیقت کا امتیازی وصف ہے۔ جسے ایک معقول شخص فوری طور پر داخلی تیقن کے ساتھ قبول کرلیتا ہے ۔ مگر اسے استدلال سے واضح نہیں کیا جاسکتا ۔ ڈروک عہد کی نقاشی کی تفصیلات ' قدیم عربی یا ابتدائی رومی نقش ونگار ' گھر یا خاندان کی نوعیت یا صورت۔ باہمی مکالمات ' یا لباس ' یا رسوم و رواج۔ انداز ' چال ڈھال ' وضع قطع ' کسی فرد یا پورے معاشرے سے متعلق ' ابلاغ یا معاشرتی صورتیں ' انسان یا حیوان ' اور اس سے بڑھ کر تمام خاموش زبان فطرت ' جس میں جنگلات ' چراگاہیں' ریوڑ ' بادل ' ستارے' چاندنی 'گرج چمک ' بہار اور خزاں ' قریب اور دور۔ یہ تمام اشیاء یا امور علامات کائنات کے نقش ہیں' ہم ان سے آشنا ہیں اور جب ہم پر غور وفکر کا غلبہ ہوتا ہے۔ تو ہم اس زبان کو سن بھی سکتے ہیں۔ اور اس کے برعکس یہ ایک متجانس ادراک ہے ' جس سے ایک خاندان ' ایک جماعت ' قبیلہ اور آخر کار ایک ثقافت وجود میں آتی ہے ۔جو عام بنی نوع انسان سے علیحدہ ہو کر ایک اجتماع کی صورت اختیار کرتی ہے ۔

ایسی صورت میں لفظ " ہست " سے ہمارا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ بلکہ اس تکوین سے جسے اس نے اپنے پردے میں چھپا رکھا ہے اور جس کی یہ نشان دہی کرتا ہے ۔جب ہم جاگ اٹھتے ہیں یعنی جب ہمارا شعور بیدار ہوتا ہے تو فوراً" کوئی شے قریب اور بعید کے مابین حائل ہو جاتی ہے۔ ہم قریب کے مکین ہیں' یہی ہمارا مقام مخصوص ہے۔ مگر ہم بعید کو بھی محسوس کرتے ہیں' گویا کہ وہ کوئی اجنبی شے ہے ۔ یہ مقام ایسا ہے جس میں روح اور عالم کی ثنویت ' حقیقت کے قطبین کی صورت میں موجود ہے ۔ اور ثانی الذکر میں مقاومت یعنی مقابلہ جاری ہے' جسے ہم اشیاء 'اوصاف ' مہیجات ' کے باعث محسوس کرتے ہیں۔ ہم اس عالم میں اپنے آپ کو پراسرار محسوس کرتے ہیں (ہر طرف اپنی ذات ہی کی مثال نظر آتی ہے) اور اپنی ذات ہی کو کار فرما دیکھتے ہیں۔ مگر اس عالم میں اس کے علاوہ کچھ اور بھی ہے' کوئی شے جو ثنویت کو ختم کردیتی ہے۔ وہ حقیقت ہے۔ یعنی عالم جس کا رابطہ روح سے ہے ۔ جو ہر شخص کے لئے سمت کی بسوئے وسعت رہنمائی کرتا ہے۔ اور اجنبی کو اس کا چہرہ دکھاتا ہے۔ اور اس عمل سے ہر شخص کی حقیقت خود بخود آشکارا ہو جاتی ہے ۔ یہ ایک ایسے عمل کا نتیجہ ہے جو تخلیقی بھی ہے اور غیر شعوری بھی۔ کیونکہ یہ میری ذات نہیں جو امکان کا جائزہ لیتی ہے۔ بلکہ یہ خود حقیقت ہے جس کا میں آلۂ کار ہوں۔ علامات کا ایک پل قریب اور بعید کے مابین تیار ہوجاتا ہے۔ فوراً" لازماً" اور مکمل طورپر ایک عالم کا وجود ' کل میں سے برآمد ہوتا ہے' جس میں حاصل شدہ اور حافظے میں محفوظ عناصر پائے جاتے ہیں ۔ جس طرح کوئی فرد اس عالم کی شناخت کرتا ہے 'اسی طرح دوسرے افراد کے لیے بھی الگ الگ اس عالم کی وہی شناخت ہوتی ہے۔

گویا جس قدر باشعور بیدار انسانی گروہ ہیں' اسی قدر جہان بھی موجود ہیں ۔ جیسا کہ ہر شخص فرض کرلیتا ہے کہ ایک آزاد اور خارجی عالم موجود ہے جو ہر شخص کے لیے مشترک ہے' جو ہرآن تازہ ہوتا ہے' یکتا ہوتا ہے 'مگر اس کا تکرار نہیں ہوتا۔ یہ ایک تجربہ ہے ۔ جو ہر وجود زندہ کو درپیش ہوتا رہتا ہے ۔

شعور کے مدارج کا تمام سلسلہ اس جز سے اپنا آغاز کرتا ہے' جسے طفولیت کا مبہم وجدان کہا جاتا ہے' جس میں اس وقت تک روح کو کسی واضح جہان کا تصور نہیں ہوتا ۔ یا جہان کے اندر شعور ذات مفقود ہوتا ہے ۔ صرف ان ریاستوں کے بالغ نظر باشندگان جو ذہانت کی رفعتوں سے ہمکنار ہوں' اور جن کا تعلق ایسی تہذیبوں سے ہو' جو یوں بلندیوں کو چھو چکی ہوں 'ایسے عرفان کے حصول کے اہل ہوتے ہیں ۔ یہ درجہ بندی بیک وقت علامتی نظام کی توسیع بھی ہوتی ہے ۔ جس کا آغاز ایسی سطح سے ہوتا ہے' جہاں پر ہرشے کے معانی میں علیحدہ علیحدہ مگر مخصوص تصورات اور علامات امتیاز شامل ہوتی ہیں ۔ جن کو پہچانا جاسکتا ہے۔ بالکل یگانہ اطوار کی طرح اس میں "کب " کا سوال نہیں ہوتا ۔ اسے فنکار اور دور بین افراد ہی ادراک میں لا سکتے ہیں۔ میں اس اہم عالم ظلمات میں اپنے آپ کو انفعالی حیثیت میں محسوس کرتا ہوں ۔ لیکن جب میں عالم بیداری میں ہوتا ہوں 'مگر خیال اور عمل کی انتہائی چابکدستی میں نہیں ہوتا ۔ (ایسی حالت صحیح الفہم مفکر اور سریع العمل انسان کو بھی شاذ ہی پیش آتی ہے) یہ مسلسل اور ہرآن جب تک کہ میری زندگی میں شعور بیدار موجود ہے ' تو میں سمجھ سکتا ہوں کہ میرے عالم خارج میں کیا ہے اور اس میں میری زندگی کے مضمرات کس قدر ہیں۔ عالمی اتحاد کے نیم خوابیدہ تصورات کے ساتھ جامد عالمی قوانین علت و معلول اور اعداد جو سب پر حاوی ہوتے ہیں اور متحد و پابند رکھتے ہیں اور خالص اعداد کے میدان میں بھی علامات کا وجود عنقا نہیں ۔ کیونکہ ہم محسوس کرتے ہیں کہ بعض شائستہ تخیلات بعض نشانات میں ایسے مطالب کا اضافہ کرتے ہیں' جن کا اظہار ممکن نہیں' مثلاً" تکون ' دائرہ اور اعداد ۷ و ۱۲ ۔

یہ وسیع کائنات کا تصور ہے' جو ایک ایسی حقیقت ہے 'جو ایک روح کے حوالے سے تمام علامات کا مجموعہ ہے۔ کیونکہ تکوین کی اس صفت میں سے کسی کو استثنا حاصل نہیں۔ جو کچھ بھی ہے اس کی علامت موجود ہے' مادی مظاہر' مثلاً" چہرہ 'بناوٹ 'چال ڈھال (انفرادی ' جماعتی یا یکساں افراد کی) جن کے مطالب کے وجود کا ہمیں علم ہے 'اور یہ مسلمہ علم دائمی اور عالمگیر نوعیت کا ہے ۔ ریاضی اور طبیعات جب کسی روح کی بات کریں گے' تو اس سے مراد صرف ایک " روح " ہے ۔

تاہم یہ انفرادی عالم جیسا کہ اس کے ساتھ زندگی گزارنے کا تجربہ ہوتا ہے 'جبکہ ایک ہی ثقافت ' روحانی عقیدے اور باہم مربوط معاشرے یکجا رہے ہوں' پھر بھی کم و بیش مدارج میں باہمی روابط مدار' وجدانی ابلاغ' مہیجات ' اور تصورات کی تفہیم پر ہوتا ہے' اس سے مراد یہ ہے کہ اگر کسی نے کوئی شے تخلیق کی ہے جو اس کی اپنی ذات کی ترجمانی کرتی ہے اور اس کے ابلاغ کے مقصد کو پورا کرنے کے لیے زبان ' فن '

مسلک (مذہب) '، الفاظ کے صوتی نظام ' یا اشارات جو خود بھی علامات ہی ہیں' ضروری ہوں گے ۔ ابلاغ کے مدارج کی حد تفہیم کے کمال پر ہے 'یہ نہ ہو کہ علامات غلط فہمی کی صورت اختیار کرلے ۔ ظاہر ہے کہ غیر ممالک میں رہنے والے باشندوں ' مثلاً" ہندوستانیوں یا مصریوں کی زبان ' رواجات ' دیوی دیوتاؤں کا نظام' بنیادی الفاظ 'تصورات ' عمارات اور ان سے متعلق علامات پوری طرح سے نہیں سمجھ سکتے۔ یونانی جو تاریخ سے لاتعلق تھے' وہ اجنبی مذاہب کے متعلق اندازہ بھی نہیں کرسکتے تھے۔ ان کی کمزوری کا اندازہ اس سے ہوتا ہے کہ وہ اجنبی افراد میں اپنے (یونانی) ثقافتی اقدار اور مسالک کے اثرات کو سمجھنے سے بھی محروم تھے۔ ہمارے اپنے معاملے میں بھی کہ ہم روح ' آغا' تاؤ وغیرہ اصطلاحات جو دوسری ثقافتوں میں مروج ہیں' یا دوسرے ممالک کے فلسفیوں کی تخلیق کردہ اصطلاحات ہیں' ان کا صحیح ترجمہ نہیں کرسکتے ۔ ہم ان کے الفاظ کی وسعت اور احساس کا اندازہ صرف اسی قدر کرسکتے ہیں' جس قدر کہ ہمارے مترادف الفاظ اس مخصوص مفہوم اور اہمیت کی ترجمانی کرسکتے ہیں ہمارے پاس غیر ملکیوں کے افکار وجذبات کی ترجمانی کا صرف یہی وسیلہ ہے اور اسی طرح ہم قدیم مصری اور چینی مصوری کو اپنے تجربہ زندگی کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ تمام ثقافتوں کے فن کار ہمارے حساب سے ابھی تک زندہ ہیں' جسے ہم " لا فانی " کہتے ہیں۔ وہ بھی ایک معمہ ہے' جس کا مطلب یہ ہے کہ ہم نے ایک غیر ملکی شاہکار کو اپنے اتحاد خیال کے پیمانے کے سہارے زندہ رکھا ۔ ہمارے اس رجحان کی وجہ سے نشاۃ ثانیہ کے دور کی سنگ تراشی کے اثرات مرتب ہوئے 'جس طرح کہ فرانسیسی کلاسیکی ڈرامہ سینیکا کے اثرات سے متاثر تھا ۔

(۲)

علامات کو جب اشیاء کی حقیقت کے طور پر قبول کرلیا جائے یا ان کا تعلق عالم وسعت سے قائم کرلیا جائے ' تو ان کی حیثیت تکوین کی بجائے وجود کی ہوجاتی ہے (یہ ممکن ہے وہ کبھی کبھی تکوین کی جگہ بھی لے لیں) اس لیے وہ قوانین مکان کے تحت عمل کرتے ہیں ۔ علامات کے معاملے میں مکانی علامات سب سے زیادہ معقول ہیں۔ لفظ صورت یا " ہیئت " ہی کو دیکھیں' یہ صاف صاف وسعت مکانی ہی کا اظہار کرتا ہے' بلکہ موسیقی کی داخلی صورتیں بھی اس سے مستثنیٰ نہیں ۔ جیسا کہ ہم آگے چل کر اس کا جائزہ لیں گے' مگر توسیع " شعور بیدار " کی حقیقت کا ثبوت ہے ۔اور یہ انفرادی حیات کے صرف ایک پہلو پر مشتمل ہے ۔ مگر قضاؤ قدر کے وجود سے مضبوطی سے مربوط ہے ۔ نتیجہ" حقیقی شعور خواہ وہ احساس کی صورت میں ہو یا بیداری کی صورت میں ' ایسی حالت میں پیدا ہوتا ہے' جب کہ ہم اپنے ماضی سے آشنا ہوتے ہیں ۔ ہم صرف اسی حالت میں اپنے تاثرات کی نشاندہی کرسکتے ہیں " ان کے متعلق سوچ سکتے ہیں " ' جیسا کہ بالعموم ہم کہنے کے عادی ہیں' مگر جہاں تک حیوانات کی حسی زندگی کے ماضی کا تعلق ہے' وہ انسانی ماضی کی عبوری تفہیم ہی کی قواعدی صورت ہے' یعنی جو کچھ وقوع پذیر ہوتا ہے' اس کی نوعیت عبوری ہے۔ کیونکہ سلسلہ حادثات نا قابل تنسیخ ہے مگر ہر قسم کی اہمیت بھی عبوری ہی ہوتی ہے۔ مصری مقبروں کے ستونوں کا مشاہدہ کریں' جو سیاحوں کی رہنمائی کے لیے نصب کیے گئے ہیں 'انھیں ڈورک زنجیروں سے عمارات کے ساتھ باندھ

دیا گیا ہے' اور قدیم عربی باسلیق جو دہلیزوں کو تقویت دینے کے لیے استعمال کیے گئے ہیں۔ نیز تعمیر نو کے دوران ان کی عمودی حالت کو بر قرار رکھنے کے لیے استعمال کیا گیا ہے 'ہم جب کسی قدیم امور اہمیت کا مشاہدہ کرتے ہیں تو محسوس کرتے ہیں' کہ اس کا دوبارہ وقوع پذیر ہونا ممکن نہیں یعنی اس کی زمانی وسعت کا عہد ختم ہوگیا ہے۔ مگر ایک گہرا تعلق 'جو آغاز ہی سے محسوس کیا جارہا ہے۔ مکان اور موت کے مابین موجود ہے ۔ انسان ہی ایک ایسی مخلوق ہے' جو موت سے آشنا ہے' باقی حیوانات ضعف کا شکار ہو جاتے ہیں ۔ اور انھیں اس کا صرف اسی قدر شعور ہوتا ہے جو لمحاتی حال میں ان پروارد ہوتا ہے اور جسے وہ غالباً" ابدی سمجھتے ہوں گے۔ ان کی زندگی ان بچوں کی طرح ہوتی ہے' جو ابتدائی عمر میں ازروئے معصوم سمجھے جاتے ہیں۔ انھیں زندگی کے متعلق کچھ پتہ نہیں ہوتا' اور اگر ان پر موت وارد ہو جائے تو وہ یہ جانے بغیر کہ ان پر کیا گزر رہی ہے' مر جاتے ہیں ۔ صرف پوری طرح باشعور انسان جو زبان کے شعور کی بنا پر اور بصارت کے باعث (معقولیت و ادراک کے علاوہ) موت یا فناہ کے شعور کا حامل ہوتا ہے۔ یہ ماضی کے تجربات کے ناقابل تنسیخ یقین کی وجہ سے ہے۔ ہم زمان ہیں۔ مگر ہمیں تاریخی شعور بھی حاصل ہے۔ اس شعور میں موت اور موت کے ساتھ ولادت دو مختلف چیستان ہیں ۔ انسان کے علاوہ باقی تمام مخلوقات کی زندگی کا بہاؤ بغیر کسی تحدید کے جاری رہتا ہے ۔ یعنی انھیں کسی مقصدحیات کا شعوری علم نہیں ہوتا ۔جو ایک فریضہ ہے' جس میں دورانیہ اور آرزو دونوں شامل ہیں۔ یہ ایک گہری اور اہم شناخت ہے کہ ہمیں اپنی داخلی زندگی کا شعور بیدار میسر ہوتا ہے۔ بعض اوقات بچوں کو بھی اپنے قریبی لواحقین کی موت کی وجہ سے فناہ کے تصور سے آگاہی ہو جاتی ہے۔ ایک مردہ جسم کو دیکھ کر بچہ اپنی حیات کے انجام سے باخبر ہوجاتا ہے۔ اس سے ھے کائنات کے اس پہلو یعنی "مکان " سے بھی آشنائی ہو جاتی ہے' جس میں وہ اپنے آپ کو ایک اجنبی فرد سمجھنے لگتا ہے۔ جو ایک نامعلوم وسعت کائنات میں مقیم ہے۔ " ایک پانچ سالہ بچے اور "انا" کے مابین ایک قدم کافرق ہے۔ مگر ایک نومولود اور پانچ سالہ بچے کے مابین فاصلہ بہت زیادہ ہے "۔ یہ مقولہ ٹالسٹائی کا ہے۔ حیات کا فیصلہ کن لمحہ اس وقت شروع ہوتا ہے' جبکہ ایک شخص " انسان " بنتا ہے اور اسے اس عظیم کائنات میں اپنی شدید تنہائی کا احساس ہوتا ہے اسے پہلی بار اس کی وسعتوں سے خوف آنے لگتا ہے۔ یعنی وہ انسانی لازمی خوف جو موت سے ودیعت کیا گیا ہے۔ عالم نور کا خاتمہ' جامد مکانی وسعت میں ناگزیر ہے۔ یہیں سے یعنی موت کے خوف سے عبادت کے ارفع افکار کا آغاز ہوتا ہے۔ ہر مذہب ۔ ہر سائنسی تحقیق اور ہر فلسفے کا آغاز اسی نقطے سے ہوتا ہے۔ ہر بڑا علامتی نظام کسی مروجہ کے مسلک یا احترام ہی سے وجود میں آتا ہے۔ خاص طور پر لاش کو ٹھکانے لگانے کے نظام یا رواج سے اور قبروں کی زیبائش سے متعلقہ ثقافت کے روح کے انجام کے متعلق مسلک اور عقیدے کا پتہ چلتا ہے ۔ مصریوں کا اسلوب فرعونوں کے مقبروں اور مندروں سے ظاہر ہوتا ہے ۔ جبکہ یونانی لاشوں کو جن مٹکوں میں رکھ کر دفناتے تھے 'ان پر ہندسی اشکال بناتے تھے اور عرب زمین دوز قبروں اور پتھروں کے تابوتوں میں مردے دفن کرتے تھے ۔ مغربی تہذیب میں اپنے گرجوں میں حضرت عیسیٰ کی قربانی یا موت کا ہر روز پادری کی نگرانی میں تذکرہ کرتے ہیں۔ اس سے ایک تو اس قدیم خوف کا پتہ چلتا ہے' جو موت کے متعلق پایا جاتا تھا' نیز ان تمام مختلف طریقہ ہائے تدفین سے اس تاریخی کیفیت کا پتہ چلتا ہے ' جو ان ثقافتوں میں قدیم دور سے پائی جاتی ہے۔ کلاسیکی تہذیب میں افراط حیات کے

حال سے علیحدگی اور عرب دنیا میں قبر پر دعاؤں اور خیرات کی رسوم کی ادائیگی کے تصور سے روح کی بالیدگی اور موت پر فتح کی ترکیب کرتے ہیں۔ جبکہ فاؤستی تہذیب میں استغفار کا اظہار حضرت عیسیٰ کا مجسمہ لگا کر دوامی زندگی کا حصول یقینی بناتے ہیں۔ جب تک کہ ہمیں یہ شعور حاصل ہے کہ ابھی تک ہم زندہ ہیں اور ہمارا وجود حصہ ماضی نہیں ۔ اس وقت تک ہمارا ماضی سے کوئی تعلق نہیں' جو بہترین زمانہ ہے' وہ مستقبل ہے ۔ مگر انسان ماضی سے بے خبر نہیں ۔ لہٰذا ہر نئی ثقافت 'نئے عالمی نقطہ نظر کے ساتھ پروان چڑھتی ہے۔ یعنی ادراک عالم میں اچانک موت کی جھلک کا راز بھی موجود ہوتا ہے۔ یہی وہ دور تھا کہ دنیا کے خاتمے کا تصور مغربی یورپ میں پھیلا (تقریباً" ایک ہزار عیسوی) اور عیسائیت میں فاؤستی روح تولد ہوئی ۔

قدیم انسان جو موت سے حیرانی میں مبتلا تھا' اپنی روح کی پوری کوشش سے اس کے راز کو معلوم کرنے میں لگا رہا کہ کسی نہ کسی طرح اس سنگدل موت پر قابو پاکر دنیا کو حیرت میں مبتلا کردے 'اور اسے اتنی وسعت عطا کرے کہ اس کا زمانہ حال کبھی ختم نہ ہو' اور یہ سلسلہ علت و معلول ہمیشہ جاری رہے۔ موت کی وجہ سے یہ دنیا ہروقت موت کے خوف کی وجہ سے اپنے خاتمے سے خائف ہے۔ اس کے خلاف غیر شعوری طور پر ہر ادراک میں دفاع کا جذبہ موجود ہے' مگر اس کا اولین منبع اس روح کو بچانے کا منصوبہ ہے' جو ہم سے جدا ہو چکی ہے۔

یہ دوام زندگی کی اولیں منزل ہے ۔ احساس خودی اور احساس عالم دونوں متحد ہو کر راہ عمل اختیار کرلیتے ہیں۔ اور ہر ثقافت ' خواہ اس کی بنیاد داخلی حالات پر یا خارجی حالات پر' نظری یا عملی طور پر صرف اسے ایک ہی شدید احساس ہوتا ہے کہ مسئلہ بنی نوع انسان سے متعلق ہے' اس کے بعد جو کچھ بھی ہماری راہ میں رکاوٹ کا باعث بنتا ہے '(خواہ وہ رکاوٹ ہو یا رکاوٹ کا محض تاثر) جیسا کہ حیوانات اور بچے بھی محسوس کرتے ہیں۔ مگر محض تاثراتی طور پر کیونکہ بچے اور حیوان اس اہم مسئلے (فنا، وبقا) پر کوئی عملی اقدام نہیں کرسکتے ۔ جب انسان کو شعور ہوتا ہے تو وہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے آس پاس صرف اشیا ہی نہیں بلکہ بامعنی اشیاء ہیں ۔ جیسا کہ عالمی تناظر میں ہر شے کا کوئی نہ کوئی مقصد اور معانی ہیں۔ آغاز میں تو ہر شے کا انسان سے کوئی نہ کوئی رابطہ تھا ' مگر اب انسان کا بھی ان اشیاء سے رابطہ استوار ہو چکا ہے۔ یہ اشیاہی اس کے وجود کی علامت ہیں۔ اور اس طرح ہر اصلی شے کی روح جو داخلی بھی ہے' غیر شعور اور ضروری بھی ۔علامتی نظام کا آغاز موت سے ہوتا ہے ' جس میں 'مکان ' اپنے راز افشا کرتا ہے۔ ہر علامتی نظام میں دفاع مضمر ہوتا ہے ۔ یہ ایسا نظام ہے جس میں(Scheu) یعنی نفرت اور محبت دونوں متضاد صفات بیک وقت موجود ہوتی ہے۔ (یعنی مخالفت اور احترام دونوں جذبات اور عمل بیک وقت موجود ہوتے ہیں) ۔

ہر وجود فانی ہے' صرف انسان ہی نہیں بلکہ زبانیں ' نسلیں ' ثقافتیں سب عارضی ہیں۔ آج سے چند صدیوں بعد کسی مغربی ثقافت کا وجود نہیں ہوگا ۔کوئی جرمن 'انگریز یا فرانسیسی نہ ہوگا' جس طرح کہ رومی عہد کا کوئی جسٹینن کا پیرو کار باقی نہیں۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ انسانی نسلوں کی ترتیب کا تسلسل ناکام ہو گیا ہے'

بلکہ اشخاص کی داخلی کیفیت تھی' جس نے انسانی نسلوں کو متحد رکھا ۔ اب اس کا وجود باقی نہیں۔ کلاسیکی دور میں رومیوں کا شہری نظام بھی صرف چند صدیاں قائم رہا اور اس کی تمام قوت واقتدار بکھر کررہ گئی ۔ مگر عظیم ثقافتوں کا قدیم تناظر کسی نہ کسی دن تو ختم ہونا ہی تھا ' اور اسی کے ساتھ تاریخ عالم کا ڈرامہ بھی۔ یعنی انسان کی ذات اور آگے بڑھ کر نباتات،اور حیوانات کے مظاہر' یعنی سطح زمین پر تمام موجودات 'بلکہ خود کرہ ارض ' سورج ' بلکہ نظام شمسی کی ساری کائنات فن بھی فانی ہے ۔ نہ صرف انفرادی خدمات ' بلکہ خود فن کار بھی ۔ ایک دن ایسا آئے گا کہ ریمبرانٹ کی آخری تصویر' اور موزارٹ کی آخری سلاخ تک موجود نہ ہوگی۔ ممکن ہے کہ کوئی رنگین کینوس اور چند تصریحات باقی رہ جائیں ۔ کیونکہ ان کا نظارہ کرنے والی آخری آنکھ اور اس کی سماعت کرنے والا آخری کان بھی باقی نہ ہوگا ۔ ہر فکر ' ہر عقیدہ ' اور ہر سائنس کو ایک دن مرنا ہے۔ کیونکہ ان کی ابدی صداقتوں کی جن کو ضرورت تھی ' وہی باقی نہ رہے' تو ان کے وجود کا مقصد کیا ہوگا یہ ستارے جو حقیقت بینوں کے نزدیک فی نفسہ علیحدہ علیحدہ دنیا ہے 'جن پر نیل اور فرات کے ہیئت دان صدیوں تحقیق کرتے رہے ہیں ۔ اور ہماری آنکھوں کو وہ ان کی چشم ہیئت بین کے مقابلے میں مختلف نظر آتے ہیں۔ اور پھر ہماری نگاہیں بھی تو فانی ہیں ۔ اور وہ شے جو ہمارے علم وادراک میں ہے ' سب فانی ہے۔ حیوان کو اس کا علم نہیں اور جس شے سے وہ لاعلم ہے ' اس کے نزدیک اس کا دنیا میں کوئی وجود نہیں۔ مگر ماضی کے تمام نشان مٹ جاتے ہیں اور وہ آرزوئیں جو ماضی کو گہرے معانی پہناتی ہیں 'وہ بھی ختم ہو جاتی ہیں۔ پس یہ صرف وہ انسانی تجربہ ہے جو کائنات کے وجود کی شہادت دیتا ہے 'اور یہاں اس مقولے کو دہرانا غیر ضروری نہ ہوگا' جو پہلے بھی کئی بار دہرایا جاچکا ہے کہ دنیا فانی ہے ۔

ہم غیر محسوس طور پر واپس مسئلہ مکان کی طرف لوٹ آئے ہیں۔ اگرچہ اب اس کی شکل وصورت حیران کن طور پر نئی ہو گئی ہے۔ فی الحقیقت یہ ان تصورات کا قدرتی نتیجہ ہے کہ ہمیں یہ مسئلہ قابل حل نظر آتا ہے۔ یا ذرا عاجزی کے ساتھ اظہار کریں ' تو وضاحت سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ جس طرح کہ نظریہ زمان قضاؤ قدر کے حوالے سے جامع طور پر قابل فہم بن گیا۔ ہمارے لمحہ شعور سے لے کر آج تک نتیجہ خیز اور سمت یافتہ حیات تجربات کی گہرائیوں کے تناظر سے گزر کر خود آشنا ہو چکی ہے۔ ہر شے وسعت پذیری کے عمل سے سرشار ہے۔ مگر ابھی تک مکان کی ایسی صورت نہیں۔ اس کی وسعت ثابت نہیں ہو سکی۔ مگر توسیع کے لیے اس کی حرکت کا عمل جاری ہے۔ یہ یہاں سے وہاں تک حرکت پذیر رہتی ہے۔ عالمی تجربہ گہرائی کے تصور سے مربوط ہے (فاصلے کا تصور بھی یہی ہے)۔ ریاضی کے تجریدی نظام میں گہرائی کو طوالت کے ساتھ طویل اور عرض کو تیسرا بعد سمجھا جاتا ہے ۔ مگر عناصر کی یہ تثلیث آغاز ہی سے اپنی ترتیب میں غلط سمت کی رہنمائی کرتی ہے۔ کیونکہ ہمارے تاثر کے مطابق جو ہم نے مکانی عالم کے متعلق قائم کیا ہے ۔ یہ عناصر بلا خوف تردید مساوی نہیں۔ متجانس ہونے کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا ۔ طول اور عرض تجرباتی طور پر ایک اکائی ہیں' رقم محض نہیں (یہ جملہ ارادی طور پر لکھا گیا ہے) یہ صرف ادراک کی ایک صورت ہیں ۔ یہ صرف تاثر حواس کی نمائندگی کرتے ہیں ۔ مگر گہرائی فطرت کے تاثر کی نمائندہ ہے۔ اور اسی سے آغاز جہاں ہوتا ہے ۔

تیسرے اور دیگر دو ابعاد مبینہ امتیاز کے متعلق یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ریاضی کے لیے قطعاً" اجنبی ہے۔ اور غور وفکر اور حسی افعال کے بھی منافی ہے۔ اگر اسے عمق میں توسیع دی جائے' تو اس کی وجہ سے اول الذکر 'ثانی الذکر میں تبدیل ہو جائے گا۔ فی الحقیقت گہرائی اول حقیقی بعد ہے اور اس لفظ کی یہی حقیقت ہے اس صورت میں شعور بیدار فعال ہوتا ہے جب کہ دوسری حالت میں اس کی حیثیت انفعالی ہوتی ہے۔ یہ ایک مخصوص علامتی نظام ہے' جو اپنی مخصوص ثقافت میں اچھی طرح سے سمجھا جاتا ہے۔ جو اس کے اصلی ابتدائی اور حقیقی عناصر کی وجہ سے بیان کیا جاسکتا ہے۔ جو تجزیئے کے قابل ہوتے ہیں۔ عمق کا تجربہ (یہی وہ محل ہے جس پر آئندہ تمام دلائل کا انحصار ہے) ایک ایسا عمل ہے جو تمام کا تمام اضطراری اور ضروری ہے' چونکہ یہ تخلیقی ہے' جس کے نتیجے میں انا اپنی دنیا قائم رکھتی ہے۔ گویا کہنا چاہیئے کہ انا کا یہ فعل عمل نیابت ہی ہے۔ تاثرات کے تواتر کی بنیادپر خودی یا انا اپنی وحدت قائم کرتی ہے۔ ایک متحرک تصویر' جسے جونہی ادراک میں لایا جاتا ہے' یہ اصول علت ومعلول کے تحت آجاتی ہے۔ اس لیے جب یہ کسی انفرادی روح کے تصور کی صورت اختیار کرتی ہے' اس کا وجود عبوری اور فنا پذیر ہو جاتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ استدلال سے اس کی مخالفت بھی ممکن ہے' اور یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ توسیع لامتناہی نوعیت کی ہے۔ اور یہ کہ اس کا عمل مختلف ہوتا ہے۔ صرف وہ نہیں جوایک بچے اور جوان آدمی کی مثال سے واضح کیا گیا تھا۔ یا مرد صحرائی اور شہری باشندوں کے موازنے سے' یا چینی اور رومی باشندوں کے ثقافتی فرق سے سمجھنے کی کوشش کی گئی تھی۔ مگر اصل فرق وہ ہے 'جو ہر ایک شخص اور دوسرے شخص کے مابین ہوتا ہے۔ جو اپنے اپنے جہاں کا مقابلہ غورو فکر سے یا تبدیلی کی بنا پر یا مستعدی سے یا ٹھنڈے دل اور پر سکون انداز سے کرتے رہے ہیں۔ ہر فنکار فطرت کی تصویر کشی خطوط یا لے سے کرتا ہے' ہر ماہر طبیعیات 'یونانی' عرب یا جرمن' فطرت کو علیحدہ علیحدہ اجزا میں تقسیم کرتا ہے' تاکہ اس کا مطالعہ کرسکے' مگر کوئی اسے سمجھ نہیں سکا' اس کی کیا وجہ ہے؟ کیونکہ ان میں سے ہر ایک کا فطرت کا تصور اور تخیل اپنا اپنا تھا۔ اگرچہ سادہ مزاجی کی بنا پر ہی سہی۔ مگر ہر ایک کا اعتقاد تھا کہ اس کی اور عالمی نجات کے متعلق اس کا تصور درست تھا۔ اور ہرایک کا یہ بھی خیال تھا کہ دوسرے بھی اس کے تصور سے متفق ہیں۔ فطرت ایک ایسی ملکیت ہے 'جس پر ہر شخص کا دعویٰ ہے اور دعویٰ داروں کی تعداد اتنی زیادہ ہے کہ اب ان کی تعداد میں اضافے کی گنجایش نہیں۔ فطرت مخصوص ثقافت کی فعالیت ہے۔

(۳)

کانٹ کاخیال تھا کہ اس نے یہ اہم مسئلہ حل کردیا ہے کہ استخراجی قیاس کا عنصر قدیم سے موجود تھا یا یہ تجربے کی بنیاد پر وجود میں آیا۔ اس کے مقبول تصور کے مطابق مکان' ادراک کی ایک ایسی صورت ہے' جو تمام عالمی تاثرات کی تہ میں پائی جاتی ہے' مگر ایک غیر محتاط بچے اور حالت خواب شخص کے تصور میں یہ

دنیا غیر محسوس اور متذبذب ہے۔ اور اس کا اپنے اردگرد عالمی ماحول کے متعلق رد عمل کشاکش پر مبنی عملی اور تکنیکی ہوتا ہے۔ جو تکوین لی آزادانہ حرکت پر مسلط کردیا گیا ہے۔ جیسا کہ جنگلی پھولوں کو ان کے حال پر چھوڑ دیا جاتا ہے کہ وہ اپنا تحفظ خود کریں۔ اسی کے نتیجے میں حسی توسیع ذات اپنے آپ کو معقول سہ ابعادی نظام میں درشتی کا شکار بنالیتا ہے۔ اور یہ صرف بالغ ثقافت کا شہری باشندہ ہی اس چمکدار' خیرہ کن بیدار شعور میں زندگی بسر کر سکتا ہے۔ اور یہ صرف اسی کا تصور ہے کہ مکانی کلی طور پر حسی زندگی سے محروم ہو چکا ہے۔ اور بالکل مردہ ہونے کی وجہ سے زمان سے لاتعلق (اجنبی) ہوچکا ہے اور اس کے وجود کا وجدانی ادراک نہیں ہوتا بلکہ یہ صرف دلائل ہی سے ادراک کیا جاسکتا ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ۔" مکان" جس کا کانٹ نے اپنے اردگرد مشاہدہ کیا' اس پر اسے غیر مشروط یقین تھا۔ اور جبکہ وہ ایک ایسے نئے نظریئے کو ترتیب دے رہا تھا' اس کے شار لیسنی آباؤ اجداد کے نزدیک ایسی سخت اور درشت شے کا کوئی وجود تک نہ تھا۔ کانٹ کی عظمت اس میں ہے کہ اس نے ایک "قیاسی ہیئت" کی تشکیل کی۔ مگر جب اس نے اس کا اطلاق کیا' تو اس میں اسے قیاسی کی بجائے حقیقی امر کے طور پر پیش کیا" زمان "کوئی ادراکی تصور نہیں' یہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں۔ بالخصوص اس بحث کے نقطہ نظر کے مطابق اس کی ہرگز کوئی صورت نہیں۔ اشکال کا وجود صرف وسعت میں ہوتا ہے۔ اور مکان کے متقابل تصور کے علاوہ ان کی طلب کا کوئی امکان نہیں۔ مگر پھر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا"مکان" کے لفظ میں اتنی وسعت ہے کہ وہ ان باقاعدہ مطالب کو واضح کرسکے' جو وجدانی طور پر ادراک کیے گئے ہیں۔ اور سب سے بڑھ کر یہ تصور بھی موجود ہے کہ " صورت ادراک" فاصلے کی کمی بیشی کے ساتھ متغیر ہوتا رہتا ہے۔ دور سے ہر سلسلہ کوہ ایک میدان کی صورت میں نظر آتا ہے' کوئی شخص یہ دعویٰ نہیں کرسکتا کہ چاند ایک مجسم صورت میں دکھائی دیتا ہے' کیونکہ ننگی آنکھ میں اتنی قوت نہیں ہوتی۔ یہ صرف دور بین کی مدد ہی سے دور کی اشیاء کا ادراک کرتی ہے یعنی جب کہ مصنوعی طورپر فاصلہ کم کرلیا جاتا ہے تو فاصلے کی کمی کے ساتھ ساتھ مکانی صورت واضح ہوتی جاتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ادراک فاصلے کی فعالیت ہے۔ مزید برآں جب ہم کسی شے کا دوبارہ بیان کرتے ہیں' تو ہمیں قطعی صورت میں یاد نہیں ہوتا کہ وہ کون سے تاثرات تھے جو ہم پر قائم ہوئے تھے مگر ہم صرف اپنے خیالات کی نمائندگی کردیتے ہیں۔ اور مکان کی تصویر انھیں خیالات پر قائم کرلیتے ہیں۔ مگر یہ بیان کردہ صورت غلط فہمی پر بھی مبنی ہو سکتی ہے۔ اور فی الحقیقت ہم کسی زندہ وجود کو غلط طورپر بھی پیش کرسکتے ہیں۔ کانٹ کو بھی تو غلط فہمی ہو سکتی تھی۔ اور عین ممکن ہے کہ وہ ادراکی صورت اور بصری صورت میں تمیز نہ کر سکا ہو اور اس نے جو تصورات مکان کے متعلق پیش کیے وہ دونوں تصورات کی ترجمانی کرتے ہوں

کانٹ نے زمانی مسئلہ کو ریاضیاتی اصولوں سے متعلق کرکے تباہ کر دیا۔ فی الحقیقت وہ حسابی کلیات کو غلط سمجھا۔ اسی بنیادپر وہ ایک ایسے زمان کو جو اس کے مطابق ایک بھوت تھا' اسے حیات اور سمت کی صفات سے محروم کردیا اور اس کے نتیجے میں صرف زمانی منصوبہ باقی رہ گیا۔ اور جب اس نے مکان کو ہندسہ کے ساتھ مربوط کر دیا' تو اسے بھی تباہ کردیا۔

کانٹ کے ان مفروضات کی تشکیل کے بعد گاس نے اپنے غیر اقلیدی ہندسے کو پہلے دریافت کیا۔ اوو اس میں اپنی داخلی قدر و قیمت کو بے داغ انداز میں ظاہر کیا ۔ اور یہ ثابت کیا کہ ریاضی میں متعدد سہ ابعادی صورتیں موجود ہیں۔ جن میں استخراجی یقین بھی شامل ہے اور ان میں سے کسی ایک کو بھی نمایاں کر کے "ادراکی صورت" عطا نہیں کی جاسکتی ۔

یہ بہت بڑی غلطی تھی بلکہ یولر اور ہیننگ کے نزدیک ناقابل معافی (دونوں کانٹ کے ہمعصر تھے) کہ کلاسیکی ہندسہ کی بنا پر (جو ہمیشہ کانٹ کے پیش نظر رہا) فطرت کی تعبیر کی جو اس نے اپنے ماحول میں مشاہدہ کی ۔ اس کا مشاہدہ اپنے قرب و جوار کے ماحول تک محدود رہا۔ اور وہ بھی ایسے معاملات میں جن سے غور وفکر کے گوشے اور روابط انتہائی مختصر تھے۔ مستقل تاثرات اور قوانین ہندسہ یقیناً" باہم مربوط ہیں۔ مگر فلسفے کی رو سے درست اتفاق رائے صرف بصارت یا اوزارہائے پیانہ سے ممکن نہیں۔ دونوں ایک حد پر پہنچ کر درستی کے اعلیٰ معیار پر قائم نہیں رہ سکتے۔ اور مناسب مقام سے بہت نیچے رہ جاتے ہیں ۔ یہ ثابت کرنا بھی مشکل ہے کہ غیر اقلیدی ہندسہ کی وہ کون سی نوعیت ہے جو مکان کے لیے تجرباتی طوپر مفید ثابت ہو سکتی ہے۔
بڑے پیانے پر یا طویل فاصلے کی نسبت سے جہاں، عمق، مکمل طوریر ادراکی تصویر پر غلبہ پالیتا ہے۔
مثلاً" کسی تصویر میں ایک بڑے خطہ ارضی کو دیکھنا) او راکی صورت ریاضی کے باکل متخالف نظر آتی ہے ۔ کسی بھی کشادہ مقام پر ایک نظرڈالنے سے معلوم ہوگا کہ افق طرجاکر متوازی خطوط مل جاتے ہیں ۔ مغربی اور چینی تصریروں میں یہ تصور بالکل یکساں ہے ۔ اور اس مفروضے پر قائم ہے۔ اور موجودہ ریاضی جو ان کے اس تصور پر قائم ہے غلطی سے بالکل پاک ہے۔

تجرباتی عمق جو اقسام کی لامتناہی کیفیات پر مبنی ہے' متعدد عددی تعریفات کی طرف اشارہ کرنی ہیں۔ موسیقی اور شاعری' مصر' چین اور مغرب کی تمام تصویر کشی' ایک مفروضے کے تحت اس امر سے سختی سے انکار کرتے ہیں کہ مکان میں کوئی ریاضی پر مبنی ڈھانچہ دیکھا گیا ہے یا محسوس کیا گیا ہے اور یہ محض اس وجہ سے ہے کہ تمام جدید فلسفی ' تصویر کشی کو بہت ہی کم سمجھتے ہیں اور وہ اس تضاد کو سمجھنے سے بھی قاصر رہے ہیں۔ افق میں یا ہر اس شے میں بصری تشکیل کسی معین منصوبے کی سمت گذرتی ہے۔ وہ کسی ریاضیاتی اصول کے تحت عمل کی اہل نہیں۔ کسی وسیع قطعے کی تصویر میں قلم کا ہر نقطہ جو مصور کے موئے قلم سے وجود میں آتا ہے' اس امر سے انکار کرتا ہے کہ اس پر کسی علیت کی چھاپ لگی ہے۔

چونکہ ریاضی کی اقدار کا تعلق زندگی کی تجریدی صورت سے ہے۔ اس لیے تینوں ابعاد کی کوئی فطری حد نہیں ہے ۔ مگر جب یہ مسلہ تجرباتی تاثرات کی سطح اور عمق سے الجھتا ہے تو علمی میدان کی غلطی کی بنیاد پر ایک اور غلطی سرزد ہوجاتی ہے۔ یعنی مشوشہ توسیع کی بھی کوئی حد نہیں ہوتی' حالانکہ ہماری آنکھ مکان کا صرف روشن حصہ دیکھ سکتی ہے۔ اور مخصوص لمحات میں اس کی روشن حدود بھی لاطائل نہیں ہوتیں۔ وہ ستارہ ہائے افلاک یا روشن ماحول تک ہی محدود رہتی ہیں۔ قابل بصارت 'جہان' کلی طور پر روشنی میں سد راہ

ہوتی ہے۔ چونکہ بصارت کا انحصار روشنی کی شعاؤں پر ہے' یا ان کے انعکاس پر۔ یونانیوں نے اپنا نظریہ اسی پر قائم کیا اور پھر اس میں مزید کسی اضافے یا ردوبدل کی کوشش نہیں کی۔ یہ مغربی ثقافت کا کام ہے کہ لامحدود کائناتی مکان کا تصور پیش کیا۔ ایک لامتناہی نظام ستارگان' غیر محدود فاصلے جو بصارت کی حدود کے امکانات سے ماورئی ہیں اور یہ داخلی بصیرت کی تخلیق ہے۔ آنکھ اس حقیقت سے آشنا نہیں ہو سکتی اور دوسری ثقافتوں کے افراد کے لیے یہ لامتناہیت کا تصور قابل فہم و ادراک نہیں ۔

(۴)

گاس کی دریافت نے جدید ریاضی کے طریق کار کو بالکل بدل دیا جو بیان دیا گیا وہ یہ تھا کہ سہ ابعادی توسیعات کی تائید میں متعدد قابل قبول تشکیلات پیش کی جاسکتی ہیں۔ اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان متعدد تشکیلات میں سے وہ کون سی ہے' جو حقیقی تصور پر منطبق ہوتی ہے۔ ایسا سوال کرنے والوں نے غالباً مسئلے کو ہرگز نہ سمجھا۔ کیا ریاضی ایسے کارآمد تصورات اور دلائل پیش کرسکتی ہے' جو زندگی 'زمان اور فاصلے کی معقول تشریح کرسکیں۔ نیز ایسے عالمی تصورات جو خالصتاً" اعداد پر مبنی ہوں اور قابل قبول ہوں یعنی حقیقی بنیاد پر قائم ہوں۔ لیکن ایسی صورت میں زمان کا وجود نہ ہوگا۔ جب کہ علاوہ ازیں جو کچھ بھی ہمارے علم میں ہے' اس کی بنیاد علت و معلول کی منطق پر ہے' تجربے پر نہیں۔

اس استدلال کے بعد وجدانی ادراک کے طریق کار اور ریاضی کی صوری زبان میں فرق ظاہر ہوگیا۔ اور تکوین مکان کا بھید کھل گیا۔

چونکہ تکوین موجود کی بنیاد ہے 'یعنی تاریخ کا تسلسل حیات ۔جو مردہ فطرت کی ضرورت کو پورا کرتی ہے۔ نامیاتی حیات ایک میکانی عمل ہے۔ جس میں قانون علت و معلول اور علت و معلول فی نفسہ تسویہ پذیر ہوچکا ہے' تو اس سے یہ ثابت ہوا کہ سمت بندی ہی وسعت کی بنیاد ہے۔ جب راز حیات معلوم ہوگیا تو اور زمان کی بنیادی صورتوں کی اصطلاح کا ادراک ہوگیا(یا ہماری داخلی حیات کے لیے اس کی نشاندہی ہوگئی) تو اس عمل کے نتیجے میں مکان کی اصطلاح وجود میں آئی۔ ہر توسیع جس کی تکمیل ہوچکی اور عمق کے تجربے نے اپنا کام مکمل کرلیا۔ اور زمان کی اصطلاح نے جونشاندہی کی تھی وہ عمل توسیع ہی تو ہے۔ اولیں طور پر بالحواس۔ (زیادہ تر بذریعہ بصارت) اور مابعد ذہنی طور پر عمق اور فاصلے کے تصورات کے ذریعے' یعنی سطح مستوی تجربہ نما کی منزل سے حقیقی عظیم کائنات ایک منظم عالمی صورت میں پوشیدہ توانائی بالفعل کا اظہار ہے۔ ہم محسوس کرتے ہیں۔ اور یہی عمل احساس ہمارے لیے ہر قسم کے ادراک کا سبب بنتا ہے کہ ہم ایک وسیع دائرے میں ہیں اور یہ ضروری ہے کہ اس ابتدائی تاثر کا تعاقب کیا جائے تاکہ وہ عالمی حقیقت جو ہمیں نظر آتی ہے ہم اس کا تعین کرسکیں اور وہ صرف ایک ہی حقیقت ہے' جس کی صداقت میں کوئی شبہ نہیں اور وہ

"مکانی بعد" ہے۔ جو انسان کی داخلیت سے آغاز ہوکر باہر کی طرف فاصلے میں تحلیل ہوجاتا ہے۔ "مقام""مستقبل" اور "سہ ابعادی تجریدی نظام" یہ سب میکانکی نمائندہ صورتیں ہیں۔ حقائق زندگی نہیں۔ عمق کے تجربے سے احساس پھیل کر عالمی صورت تشکیل کرتا ہے۔ ہم یہ پہلے دیکھ چکے ہیں کہ سمت شعاری ہی زندگی میں نا قابل تغیر ہونے کی علامت ہے۔ اور خود ہماری ذات میں ایسی کوئی شے موجود ہے' جو زمانی کیفیات کو ہماری جبلت میں عمق کی حیثیت سے احساس دلاتی رہتی ہے۔ اسی کو یک سمتی عالم کا نام دیا جاتا ہے۔ یعنی ہماری ذات سے باہر کائنات کی سمت۔ مگر یہ حرکت کبھی اس کے برعکس یعنی افق سے ہماری ذات تک عمل میں نہیں آتی۔ انسانی اور حیواناتی جسمانی حرکات اسی مفہوم میں ختم ہوجاتی ہیں ۔ ہم آگے بڑھتے ہیں۔ مستقبل کی طرف گامزن ہوتے ہیں۔ ہم منزل کی طرف قدم بقدم نزدیک پہنچتے ہیں۔ مگر ہمارا عالم ضعیفی یعنی پیرانہ سالی ' سدراہ ہوتی ہے اور ہم ہر نگاہ میں اپنا ماضی محسوس کرتے ہیں۔ جو ایک تاریخ بن چکا ہے۔

اگر ہم امور مدرکہ کو کوئی بنیادی صورت دے سکیں' مثلاً" علت و معلول کا سلسلہ یا قضاؤ قدر کے بے لچک فیصلے' تو ہم اسی انداز یں مکانی عمق کو "درشت وجود زمانی" کا نام دے سکتے ہیں۔ جسے نہ صرف انسان بلکہ حیوانات بھی اپنے اردگرد ماحول میں محسوس کرتے ہیں۔ اور اسے قضاؤ قدر کے طور پر قبول کرتے ہیں۔ بلکہ اسے حواس خمسہ یعنی لمس 'بصارت' سماعت' خوشبو' یا حرکت کرتا ہوا محسوس کرسکتے ہیں۔ اس قدر سخت جانچ پڑتال کے بعد اس میں جامدیت پیدا ہوتی ہے اور یہ سلسلہ علت و معلول کے تحت آجاتا ہے۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ ماحول موسم بہار کی طرف رواں ہے اور ہم جانتے ہیں کہ بہار کیسی ہوتی ہے ۔ اور ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ زمین گردش دوری کے ساتھ ساتھ گردش محوری کی بھی مرتکب ہوتی ہے اور موسم بہار کا دورانیہ ان نوے گردش ہائے محوری تک محدود ہوتا ہے جنہیں ایام کہتے ہیں۔ زمان سے مکان پیدا ہوتا ہے مگر مکان زمان کو موت عطا کرتا ہے۔

کانٹ اگر مختصر بات کرتا' تو وہ دو مختلف اقسام اور ادراک کی بجائے زمان کو ادرا کی صورت اور زمان کو صورت مدرکہ کا نام دیتا۔ تو اس عمل سے اسے ان دونوں کے مابین رابطے کی سمجھ آجاتی۔ منطقی' ماہر ریاضی' یا سائنس دان اس گہری سوچ بچار کے لمحات میں صرف وجود سے آشنا ہوتے ہیں۔ جسے وہ سوچ بچار کے نتیجے میں تنہا واقعے کے طور پر علیحدہ کرلیتے ہیں۔ اور اسے درست اور منظم مکان کے طور پر متعارف کرواتے ہیں۔ اور یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ اس پر موجود ہر شے ایسی ریاضیاتی اقدار کی حامل ہے جو قابل اظہار ہیں۔ اور ان کی صورت "دورانیہ" کی ہوتی ہے۔ مگر اسی حقیقت سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ مکان کس صورت میں "تکوین" میں بدل جاتا ہے۔ جبکہ ہم بلا ہوش و حواس خلا میں گھورتے رہتے ہیں اور یہ ہمارے اردگرد تیرتی رہتی ہیں۔ مگر جب ہم حیران ہوتے ہیں تو ہماری بے تاب نگاہیں درشت اور جامد "مکان" کے سوا کچھ بھی مشاہدہ نہیں کرسکتیں۔ یہی مکان اپنے وجود کی اصل ہے۔ اور یہ زمان سے علیحدہ اور حیات سے غیر مربوط ہے۔ اس میں مدت (دورانیہ) کی حیثیت ایک مردہ زمان کی سی ہے۔ جو اشیاء کے معلومہ اوصاف میں مقیم ہے۔اور جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ اس" مکان " میں ہماری حیثیت بھی تکوینی ہے اور ہم جانتے ہیں

کہ ہمارا وجود بھی ایک مخصوص اور دورانیہ حیات تک محدود ہے۔ جس کے متعلق ہماری گھڑی کی متحرک سوئیاں نشاندہی کرتی رہتی ہیں۔ مگر جامد مکان کی اپنی حیثیت بھی عبوری ہے۔ یہ ہماری ذہنی کشاکش سے نجات کے ساتھ ہی غائب ہوجاتا ہے اور مختلف الالوان کی وسعتوں میں اس کا نشان نہیں ملتا۔ گویا یہ خود ہی "بنیادی اور طاقت ور علامت حیات "ہے۔

اضطراری اور غیر مشروط ادراک عمق جو غیر شعوری طور پر عناصر واقعات پر غالب رہتا ہے۔ (داخلی حیات کے شعور کے ساتھ بیک وقت ایک بچے اور جوان کے مابین حدود کا تعین کرتا ہے۔ بچے میں کمی یہ ہے کہ وہ عمق کے علامتی تجربات سے نا آشنا ہے۔ وہ چاند کو پکڑنے کی کوشش کرتا ہے کیونکہ خارجی عالم کے معانی سے نا آشنا ہے۔ مگر قدیم انسان کی روح کے مطابق احساس کی دنیا میں خواب کی طرح کے تسلسل میں مبتلا رہتا ہے ۔ اگرچہ حتمی طور پر بچہ وسعت کے تجربے سے نا آشنا نہیں۔ جو کہ ایک انتہائی سادہ عمل ہے۔ مگر اسے عالمی تجربہ نہیں ہوتا۔ اسے فاصلہ محسوس تو ہوتا ہے مگر روح کے ساتھ اس منزل میں ہم کلام نہیں ہوتا۔ اور روح کی بیداری کے ساتھ ہی سمت بھی حیات کا مظاہرہ کرتی ہے۔ کلاسیکی اظہار قریبی حال تک محدود رہتا اور ماضی بعید اور مستقبل کو نظرانداز کر دیتا تھا۔ فاؤسٹی تصور میں افق بعید پر نگاہ رہتی ہے۔ چینی آزادی سے ادھر ادھر نظر ڈالتے ہوئے بہرحال منزل پر پہنچ جاتے ہیں۔ جبکہ مصری اس واقعے پر گامزن رہتے ہیں جس پر کہ انھوں نے سفر کا آغاز کیا تھا۔ یعنی قضاؤ قدر کا تصور ان کے فکر حیات کے ہر سلسلے میں موجود ہے اور یہی تصور ہمیں کسی مخصوص ثقافت کا رکن بناتا ہے۔ جس کے ارکان ایک مشترک عالمی احساس کی وجہ سے باہم مربوط ہیں۔ جو اسی تصور سے ابھرتا ہے۔ روحانی شعور کو ایک عمیق شناخت متحد رکھتی ہے۔ یہ ایک واضح وجود میں جنم لیتی ہے' جسے ہم ثقافت کہتے ہیں۔ اور اسے فاصلے اور وقت کا اچانک احساس ہوتا ہے ۔اور اس کا خارجی وجود وسعت کی علامت سے وجود پاتا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ یہ علامت ہمیشہ زندگی کی اہم علامت سمجھی جاتی ہے۔ یہ اس میں اپنا مخصوص اسلوب اور تاریخی صورت آہستہ آہستہ شامل کرتی ہے اور داخلی امکانات کو بتدریج حقیقت میں تبدیل کرتی رہتی ہے۔ مخصوص اور براہ راست عمل سے وسعت کی برتر علامت حاصل ہوتی ہے۔ کلاسیکی تصور کے مطابق یہ جہان صرف بالکل قریب (حال) خود مکتفی جسد تھا۔ جبکہ مغربی ثقافت کے نزدیک لامتناہی عریض اور لامتناہی طور پر عمیق سہ ابعادی مکان ایک حقیقت مسلمہ ہے۔ عربوں کے نزدیک عالم کا تصور غار نما تھا۔ اس تصور سے ایک قدیم فلسفیانہ مسئلہ حل نہیں ہوتا' اس تصور کا تعلق داخلیت سے ہے۔ قدیم عربوں میں روح کا تصور بھی یہی تھا' اور ان کی ثقافت میں رائج ہوگیا۔ جو اب ہماری ثقافت میں ایک تمثیلی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ اور اسے اس حد تک قبول کرلیا گیا ہے کہ ہر انفرادی روح اس حد تک اپنے ماضی کا تکرار کرتی ہے کہ وہ فعل تخلیقی ہو۔ اور ابتدائی طفولیت کو آشکار کرتا ہو۔ اور عمق کا تصور(جو عربوں سے حاصل کیا گیا) جس میں حیات کا تعین ازل ہی سے کردیا گیا ہے۔ جیسا کہ تتلی اپنے پروں کو کھول کر اپنا جسم ظاہر کرتی ہے۔ عمق کا اولین مظہر ولادت ہے۔ جس میں جسم روح کے تکملہ کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے ایسے معاشروں میں ثقافت کا وجود فطری مناظر سے ظاہر ہوتا ہے اور ان میں سے ہر ایک کی روح کے متعلق کوئی نہ کوئی رسم مقرر ہے۔ افلاطون کے مطابق یونان میں یہ

رسوم قدیم اعتقادات سے متعلق تھیں۔ جن کو "یاد ماضی" کا نام دیا جاتا تھا۔ یہ رسوم عالی ہیئت کا تعین کرتی ہیں۔ اس میں ہر روح کے تکوینی معانی آشکار ہوتے ہیں۔ کانٹ جو ایک تنظیم پرست تھا' وہ اس تصور کو تقدیمی قیاس سے منسوب کرتا اور اس معمے کے حل کو مردہ تصورات سے وابستہ کردیتا۔ اور زندہ حقائق سے صرف نظر کرلیتا۔

اس کے بعد ہم وسعت کو کسی ثقافت کی اعلیٰ علامت تصور کریں گے' اور اسی کی وساطت سے ہمیں اس حقیقت کی صوری زبان کا ادراک ہوگا۔جس سے یہ بھی معلوم ہوگا کہ ہر ثقافت کے قیاس و قیافہ میں فرق لازمی ہے۔ اور یہ حقیقت بھی معلوم ہوگی کہ ابتدائی انسان کے متعلق قیاس و قیافہ کی گنجایش بہت کم ہے کیونکہ ثقافتی علامات کا وجود نہ ہونے کے برابر ہے۔ اب عمق کی تعبیر عملی صورت اختیار کرچکی ہے۔ اب یہ صرف ضروریات زندگی کے حصول کا ذریعہ نہیں رہی (جیسا کہ حیوانات میں ہوتا ہے) بہر حال ہر قسم کے مواد اور توسیعی عناصر (مادی'خطوط' الوان ' سرُلے اور حرکت) کی بنیاد پر ایک صورت کی تشکیل 'جو گزشتہ متعدد صدیاں ماقبل عہد کی تصویر پیش کرے اور جدید انسان کو یہ بتایا جائے کہ عہد ہذا کے فن کار اس عہد قدیم کو کس انداز میں سمجھتے ہیں۔

مگر ارفع علامت بھی حقیقت کی جگہ نہیں لے سکتی۔ کیونکہ ہر شخص اپنے مزاج کے مطابق کسی علامت کی تعبیر کرسکتا ہے۔ اور اسی طرح ہر معاشرہ ہر عہد اوز ہر دور بھی اپنے پس منظر اور تجربے کی رو سے کسی علامت کے متعلق مختلف تاثرات لے سکتے ہیں۔ ریاست ' مذہب' اساطیر'مسالک' اخلاقی تصورات' نقاشی کی انواع' موسیقی اور شاعری میں اور سائنس کے بنیادی تصورات یہ تمام ثقافت ہی سے اپنا وجود حاصل کرتے ہیں۔ مگر علامات میں ان کا اظہار نہیں ہوتا۔ نتیجتہً یہ الفاظ کے واسطے سے بھی بیان نہیں کیے جاسکتے۔ کیونکہ زبان و بیان بھی علامات ہی کی صورتیں ہیں۔ ہر ایک علامت ہمیں ان اوصاف کے متعلق کچھ نہ کچھ بتاتی ہے۔ مگر صرف داخلی احساس تک' اس کے ذریعے مکمل تفہیم نہیں ہوتی ۔ اور ہم جب یہ کہیں ۔اور اس کے بعد ہم کہیں گے' کہ کلاسیکی روح کی سب سے بڑی علامت مادی اشیاء اور مختلف اجسام ہیں۔ مگر مغربی ثقافت اعلیٰ و ارفع خالص اور لامتناہی مکان ہے۔ ہیشہ یہ دعوی بعض مستثنیات ہی کے تحت کیا جاتا ہے۔ کہ بعض ناقابل ادراک معاملات کوتصورات کے ذریعے منکشف نہیں کیا جاسکتا اور ایسی صورت میں اہم معاملات میں الفاظ کا سہارا ناگزیر ہوجاتا ہے۔

لامتناہی مکان ہی وہ تصور ہے۔ مغربی روح جس کی تلاش میں دائمی جدوجہد کر رہی ہے۔ اور جلد از جلد اس کی حقیقت کا اپنے ماحول میں سراغ لگانے کے لیے کوشاں ہیں ۔اس خواہش کے نتیجے میں گزشتہ صدیوں میں بے شمار نظریات وجود میں آئے ۔ ان میں بعض تو محض دکھاوے ہی کے تھے۔ لیکن گہرے عالمی احساس کے علامتی شعور کا بھی اظہار کرتے ہیں۔

غیر محدود وسعت کس حد تک تمام معروضی اشیاء کے تحت پائی جاتی ہے؟ اس سے زیادہ کسی اور معاملے پر اتنی سنجیدگی سے غور نہیں کیا گیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ باقی تمام مسائل کا حل مسئلہ مکان کے حل ہی پر منحصر ہے۔ کیا ہمارے لیے یہ حقیقت بھی نہیں ہے؟ پھر کیا وجہ ہے کہ کلاسیکی دور میں اس پر ایک لفظ بھی موجود نہ تھا ۔ جس کی مدد سے وہ اس (مکان) کا اظہار کرسکیں۔ قبل از سقراط عہد کے لوگ اس مسئلے پر کیوں خاموش رہے؟ کیا وہ اس مسئلے کو نظر انداز کر گئے۔ جسے ہم تمام مسائل کی جڑ سمجھتے ہیں؟ کیا ہمارے لیے اس سوال کا جواب ان کی خاموشی ہی میں مضمر نہیں؟ اس کی کیا وجہ ہے کہ ہمارے عمیق احساس کے مطابق کائنات 'صرف عالم مکان تک ہی محدود ہے۔ جو فی الحقیقت ہمارے (بعد) عمق کے تجربے ہی سے وجود پاتا ہے۔ اور کیا اس کا عظیم خلا اس میں گم شدہ نظام نجوم میں گم ہوچکا ہے؟- کیا جہان یا عالم جیسے الفاظ کلاسیکی مفکر کے لیے اس مفہوم کی ادائیگی کے لیے کافی نہ تھے؟ کیا کلاسیکی مفکر کو ان مفاہیم کا علم بھی نہیں تھا؟ ہمیں اچانک احساس ہوا ۔ جب کانٹ نے اس مسئلے پر انسانی اہمیت کے نام پر اس مسئلے کو حل کرنے کی جدو جہد کی۔ اور یہ حل بھی علاماتی ہی ہے۔ یہ خالص مغربی مسئلہ ہے اور دوسری ثقافتوں کے مفکرین نے اس کی طرف کوئی توجہ ہی نہیں دی۔

کلاسیکی مفکرین کی نگاہ بڑی دوروں بین تھی' پھر کیا وجہ ہے کہ انھوں نے مکان کو ایک بڑا تکوینی مسئلہ قرار نہیں دیا۔ یہ ایک اہم اور بنیادی مسئلہ تھا' جس کی اصل تمام حسی ادراکات میں تھی۔ اگر ہم اس عقدے کو حل کرلیں' تو ہم بہت سے حقائق کو سمجھنے کے قریب پہنچ جائیں گے۔ اس سے مکان کا مسئلہ تو حل نہ ہوگا۔مگر یہ حقیقت سمجھنے میں مدد ملے گی کہ وہ کون سی وجوہات تھیں جن کی بناپر مغربی ثقافت کے لیے اس مسئلے نے اہم حیثیت اختیار کرلی ۔ اور اسے قضاؤ قدر کا ایک اہم مسئلہ قرار دے لیا گیا ۔ مکانیت جو کہ کائنات کا حقیقی اور لطیف ترین عنصر ہے وہ خود بھی اپنے آپ کو وسیع کائنات میں تحلیل کرلیتا ہے اور دوسری اشیاء کی اصلیت کو قائم رکھنے کا باعث بھی بنتا ہے ۔ کلاسیکی انسان (جس کی زبان میں مکان کے لیے کوئی لفظ ہی نہیں ۔ لہٰذا اسے مکان کا کوئی تصور بھی نہیں) ایک ہی ارتباط واتحاد سے اپنے آپ کو معدوم کرلیتا ہے۔ یعنی بعداز فنا اس کا کوئی نام ونشاں باقی نہیں رہتا ۔ اور اس بیان میں قطعاً" کوئی مبالغہ آرائی نہیں ۔ اس مسئلے کی بنیاد علامات کی نفی ہے ۔ آپ جسے حقیقت کے طور پر تسلیم نہیں کریں گے' جس کے نتیجے میں خود اس کی اپنی حقیقت بھی بیان نہ ہوسکے گی ۔ تو ظاہر ہے کہ غلط فہمیوں کے غلط رنگ حاصل کرلیں گے۔ کلاسیکی مجسمے اپنے خوبصورت اجسام کے ساتھ اور متعدد عمارات جو مختلف سطوحات کا مظہر ہیں 'مگر کوئی مادی اشی نظر نہیں آئے گی جس سے ان کے نظریہ مکان پر روشنی پڑتی ہو۔ ان کی ہرشے اسی حد تک محدود رہتی ہے' جسے وہ حقیقت سمجھتے تھے۔ وہ سامان جو وہ استعمال کرتے تھے نظر کو موزوں معلوم ہوتا۔ وہ جامع بھی ہوتا مگر پائیدار نہ ہوتا۔ کیونکہ وہ حال سے آگے مستقبل کی آرزو ہی سے محروم تھے۔ ان کی فہرست میں کسی بھی قسم کی وسعت کا کوئی کردار موجود نہ تھا۔ کلاسیکی کائنات یا آپ اسے قرب و جوار اور حال اور پوری طرح نظر آنے والا ماحول قرار دیں' اس کی مادی چھت افلاک تک ختم ہوجاتی ہے۔ اس کے آگے اور کچھ نہیں۔ ہمیں اس امر کی ضرورت ہے کہ مکان اس حد سے آگے بھی ہے اور جو خول یونانیوں نے بنا رکھا تھا اس کا

ٹوٹنا یقینی امر تھا۔ جس کے باہر کلاسیکی دنیا کے لیے احساس کا فقدان تھا۔ رواقی تو اپنے تصورات میں یہاں تک چلے گئے تھے کہ وہ اوصاف اور روابط کو بھی اشیاء اور اجسام قرار دیتے تھے۔ کرائی سی پوس کے نزدیک الہامی روح بھی مجسم ہے۔ ڈیموکرائٹس کے نزدیک بصارت ہمارے جسم میں اشیائے مشاہدہ کے مادی ذرات کے داخل ہونے کی وجہ سے عمل میں آتی ہے۔ ریاست بھی ایک جسم ہے جس میں اس کے تمام شہریوں کے اجسام شامل ہیں۔ صرف مادی اشیاء اور مادی افراد ہی قانون کا موضوع ہیں۔اور احساس اپنا حتمی اور شریف ترین اظہار کلاسیکی مندر کی عمارت میں پاتا ہے۔ مندر کی عمارت میں کوئی کھڑکی نہیں ہوتی۔ اور اسے ستونوں کے جھرمٹ میں چھپا دیا جاتا ہے۔ مگر مندر کے باہر ایک بھی خط مستقیم نہیں ہوتا۔ سیڑھی کا ہر قدم باہر کی طرف نکلا ہوا ہوتا ہے اور اگلے قدم سے بھی اس کا یہی وصف قائم رہتا ہے۔ سہ گوشہ سنتوری اور چھت کے کنگرے اور اطراف تمام قوس نما ہیں۔ ہر ستون میں ایک مقام باہر کو نکلا ہوا ہوتا ہے' اور کوئی بھی خط مستقیم کی صورت میں نہیں ہوتا اور ستونوں میں فاصلہ بھی یکساں نہیں ہوتا۔ مگر کونے سے لے کر مرکز تک ہر سمت ستونوں کے موٹے حصے اور فاصلے بڑی احتیاط سے یکساں رکھے گئے ہیں۔ اس طریق سے عمارت کی ہر شے کو مرکز پر مرکوز کردیا گیا ہے۔ جس سے مرکز کو ایک پر اسرار رمزیہ اہمیت حاصل ہے۔ انحنا اور خمیدگی اتنی لطیف ہے کہ ننگی آنکھ کو پہلی نظر میں محسوس بھی نہیں ہوتی۔ لیکن ان ذرائع سے عمق کی سمت کو معدوم کردیا گیا ہے۔ جبکہ بدوی طرز تعمیر میں آئی اونی طرز تعمیر کو پھیلا دیا گیا ہے۔ گرجے کا اندرونی حصہ رومی یا قبل تاریخی انداز میں اوپر کو اٹھ گیا ہے۔ مگر مجموعی طور پر عبادت گاہ بڑی شان و شکوہ سے آرام کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ فاوستی اور اپالو کی دیوی میں بھی یہی صفات پائی جاتی ہیں۔ اور علم طبیعیات کے متعلقہ تصورات میں بھی ان اوصاف کی جھلک ملتی ہے۔ کیفیت' سامان اور شکل و صورت کے اصولوں میں تکلیف دہ حرکت' قوت اور ڈھانچے کی ہم نے مخالفت کی ہے۔ اور قوت جاریہ اور اسراع کو نام دے کر ان کا تعین کیا ہے۔ بلکہ ہم قوت اور اسراع میں نسبت قائم کی ہے۔ اور حتمی طور پر ہم نے انھیں "وسعت" اور "شدت" کے نام سے خالص مکان کا حصہ بنادیا ہے۔ اس طریق سے حقیقت کا سراغ لگانے کے لیے یہ ایک مجبوری تھی۔ اٹھارویں صدی کے موسیقی کے ماہرین کے مزا میری ہنر کو اعلیٰ فن کی حیثیت حاصل ہوئی۔ کیونکہ صرف یہی وہ فن ہے جو داخلی بصیرت کے لحاظ سے خالص مکان سے متعلق ہے۔ اس موسیقی میں کلاسیکی مجسمہ سازی کے برعکس اس میں غیر مجسم لے کا عمل دخل ہے۔ پھر سروں کے مابین وقفہ۔ اور سروں کے سمندر یہ سب مل کر تاثر میں اضافہ کرتے ہیں۔ مزا میر کی صدا پھیلتی ہے' رکتی ہے' ٹوٹتی ہے اور زوال آشنا ہوتی ہے۔ یہ فاصلے ' روشنی' سائے' طوفان بادلوں کا اڈنا' بجلی کا چمکنا اور الوان کی بو قلمونی اور عروج سب کی تصویر کشی کرتی ہے۔ بیتھوون اور گلا کے مزامیر کو دیکھیں۔ اور ہمارے ہم عصر کینان اور پولو لیٹس کی مجسمہ سازی کا مشاہدہ کریں۔ انسانی جسم کے عمق اور ابھار کو کس خوبی اور فطری انداز میں ظاہر کیا گیا ہے۔ جس میں لسی پس کی فنی قدرت کی روایت کی جھلک ملتی ہے۔ ہم قانون مجسمہ سازی کی سخت پابندی کا نمونہ (جس کا سٹار مرز نے ۱۷۴۰ء میں آغاز کیا) تحریک سوناٹا کے چہار عنصری فن میں پایا جاتا ہے۔ بیتھوون کے آخری ایام میں اس میں کس قدر ڈھیل آگئی۔ اس کے بعد ٹرشان کی موسیقی ملاحظہ کریں جس میں کمال موسیقی' فن کار اور سامع کو ارضی الائشوں سے بلند تر کرکے' ارفع و اعلیٰ روحانی مقام پر لے جاتا ہے۔ یہ وہ

احساس ہے' جو روح کو تمام ارضی آلائشوں سے آزاد کرکے لامتناہیت کی وسعتوں سے ہمکنار کردیتا ہے۔ ہماری موسیقی کے اعلیٰ لمحات ہمیں بیدار کرتے ہیں۔ آزادی سے ہمکنار کرتے ہیں اور عمق کی اس توانائی سے بہرہ ور کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف کلاسیکی فن کا تاثر یہ ہے کہ وہ آپ کو ایک حال پر باندھ دے اور خود بھی آپ کے ساتھ بندھ جائے۔ وہ بار بار آپ کو نزدیک ترین ماحول کے نقطہ بیری کے حسن کی طرف واپس لاتا ہے 'اور فاصلے کی اجنبیت سے آنکھ موڑ لینے پر آمادہ کرتا ہے۔

(۵)

ہر بڑی ثقافت میں ایک خفیہ لسانی نظام موجود ہوتا ہے' جو عالمی احساس کی ترجمانی کے لیے مخصوص ہوتا ہے۔ مگر اسے صرف وہی شخص سمجھ سکتا ہے' جس کی روح کا تعلق متعلقہ ثقافت سے ہو۔ ہمیں اپنے آپ کو دھوکا نہیں دینا چاہیے۔ ہم غالباً" کسی حد تک کلاسیکی روح کا مطالعہ کرسکتے ہیں ۔ کیونکہ اس کی صوری زبان کا داخلی انداز وہی ہے جو مغربی زبانوں کا ہے۔ یہ سوال بہر حال اپنی جگہ پر قائم ہے کہ اس معاملے میں کس قدر کامیاب ہوئے ہیں۔ یا کس قدر کامیاب ہوسکتے ہیں۔ ہماری بحث کا نقطہ آغاز نشاۃ ثانیہ سے ہوتا ہے۔ جس کا تنقیدی جائزہ لینا آسان نہیں۔ مگر جو کچھ ہمیں بتایا گیا ہے غالباً" (یہ سب سے زیادہ مشکوک مبہم ہے کہ ایک ایسی اجنبی تصور پر غور و فکر کیا جائے جسے تکوین کہا جاتا ہے) سب سے پہلے اعداد کا تصور ہندی اقوام میں ہوا۔ ان کے اعداد میں قدر و قیمت اور متعلقات کا وجود نہ تھا۔ صرف جمع تفریق یا منفی و مثبت تک محدود تھے۔ یا ضرورت کے مطابق چھوٹی اکائیوں کا استعمال کرسکتے تھے۔ اب اس امر کا اندازہ ممکن نہیں کہ وہ ان اعداد کی روحانیت سے کیا کام لیتے تھے۔ ہمارے نزدیک ۳ ایک ایسا عدد ہے جو منفی بھی ہوسکتا ہے اور مثبت بھی۔ مگر یونانیوں کے نزدیک یہ ہمیشہ + ۳ یعنی مثبت ہی تصور کیا جاتا تھا۔ مگر ہندوستانیوں کے نزدیک تین کا عدد "خالی" کے ساتھ منسوب رہا۔ یعنی وہ شے جس کا ابھی تک کوئی وجود نہیں۔ یا وہ اصول جس کا ابھی اطلاق ممکن نہیں ۔ایسے اوصاف جو نفی اور اثبات دونوں سے باہر ہوں۔ اور جن کا اطلاق کیے جانے کا احتمال ہو۔ + ۳'۔ ۳ ' ۱/۳ ۔ ایسی حقیقتیں ہیں 'جن کا تعلق نیا بتی درجے سے ہے اور پراسرار حیثیت کی حامل ہیں 'اور (۳) کسی نہ کسی طرح سے ہمارے ادراک سے مخفی ہے۔ یہ صرف برہمن ہی سمجھ سکتا ہے کہ اس عدد کا مطلب کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ برہمن کے لیے اس عدد کی حیثیت فی نفسہ مکمل عالمی ہیئت ہے۔ ہمارے لیے وہ اسی انداز میں مبہم ہیں' جیسا کہ نروان کا برہمنی تصور۔ جو زندگی اور موت دونوں سے ماورائی منزل ہے۔ جس پر نیند اور بیداری' آرزو اور یاس ' کی کیفیات کے بغیر بھی ایک حقیقت ہے' جس کے بیان کے لیے الفاظ ہمارا ساتھ نہیں دیتے۔ صرف اسی روحانی تجربے کی مدد سے عظیم عدد صفر کا تصور ابھر سکتا ہے۔ جس سے مراد عدم قدر یا عدم وجود ہے' مگر پھر بھی وہ ایک صحیح عدد ہے۔ ان امور کے باوجود صفر' ہندی صفر ہے۔ جس کے فلسفے میں وجود اور عدم وجود دونوں خارجی کیفیات ہیں۱۱۔ -

عربی مفکرین کا دور پختہ کاری کا دور تھا' اور ان کے پاس بہترین دماغ تھے۔ مثلاً" الفارابی اور الکبی۔

ارسطو کی وجودیات سے اختلاف کرتے ہوئے انھوں نے ثابت کیا کہ مادہ کی حالت ایسی ہے کہ وجود کے لیے اسے مکان (بطور خلا) میں متبدل ہونا ضروری نہیں۔ اور انھوں نے مکان کا اپنا نظریہ وسعت پیش کیا کہ کسی شے کی حالت تکوینی سے یہ اخذ ہوتا ہے کہ کسی مقام پر اس عمل سے گذر رہا ہے۔ (یہ تصور مکانیت اور وسعت دونوں کو ظاہر کرتا ہے)۔

مگر اس کی بنا پر ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ ارسطو یا کانٹ غلطی پر تھے یا یہ کہ ان کی فکر گڈ مڈ ہوگئی تھی (جب ہمارے اپنے دماغ کام نہیں کرتے تو ہم یہ بڑی مستعدی سے کہہ دیتے ہیں) اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ عرب دنیا کو ہمارے مقابلے میں اوضاع عالم کا زیادہ خیال تھا۔ وہ کانٹ کے نظریات کا رد کرسکتے تھے اور اسی طرح کانٹ بھی ان کے دلائل کو رد کرسکتا تھا اور دونوں اپنی اپنی تائید میں پرزور دلائل دے سکتے تھے اور دونوں اپنے موقف پر ڈٹے رہ سکتے تھے۔

آج جب ہم مکان کا ذکر کرتے ہیں تو ہم سب تقریباً ایک ہی اسلوب سے سوچتے ہیں۔ ایک ہی زبان استعمال کرتے ہیں اور لفظی علامات بھی یکساں ہوتی ہیں۔ خواہ ہمارا موضوع ریاضی کا مکان ہو یا طبیعیات کا' یا مصوری کے مکان کا تصور یا حقیقی مکان زیر غور ہو۔ انداز فکر یکساں ہوتا ہے۔ ہر فلسفیانہ گفتگو اس پر بند ہوتی ہے کہ (جیسا کہ ہونا بھی چاہیے) کہ جب اس قدر اتحاد خیال موجود ہے تو تفہیم کی نشاندہی میں بھی اختلاف کی گنجایش نہیں رہتی۔ البتہ احساس کی اہمیت پر کسی قدر اعتراضات کیے جاسکتے ہیں' مگر کوئی یونانی' مصری یا چینی ہمارے احساسات کے کسی حصے کو محسوس نہیں کرسکتا۔ اور کوئی فن پارہ یا نظام فکر اس کی حتمی وضاحت نہیں کرسکتا کہ ہمارے نزدیک مکان کیا ہے۔ مزید برآں یونانی فکر کی تنظیم ہی بالکل مختلف حالات میں ہوئی تھی' اور ان کا عالمی تصور ہی ہم سے بالکل مختلف تھا۔ ہمارے لیے بھی وہ غیر اور دور افتادہ ہے۔ ہم ان کے الفاظ کو اپنے اظہار میں شامل کرسکتے ہیں:۔ اور ان کا ترجمہ کرسکتے ہیں "اصل" "مادہ" اور "ہیئت" ۔ مگر یہ ایک نقل کی صورت ہے اور اسے کمزور کوشش بھی کہہ سکتے ہیں۔ جس کے بل بوتے ہم احساسات کی دنیا میں داخل نہیں ہوسکتے ۔ اور ارفع و اعلیٰ عناصر تک رسائی حاصل کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ اس معاملے میں ہم جو کچھ کرسکتے ہیں' وہ صرف یہ ہے کہ ہم خاموش رہیں۔ ورنہ ہم جو کچھ کریں گے وہ ایسا مضحکہ خیز ہوگا کہ پارتھی مجسمات کو اسی کے ساتھ لٹکادیں۔ اور والٹیئر کے معبود کو کانسی کے مجسمے میں ڈال لیں۔ فکر' زندگی اور عالمی شعور کی صورتیں اتنی مختلف اور تہ در تہ ہیں 'جس طرح کہ ہر شخص کے خدوخال ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں۔ اس کے باعث ہر نسل اور قوم علیحدہ علیحدہ شناخت کی جاسکتی ہے۔ اور عام لوگ نہ صرف اس حقیقت سے بے خبر ہیں بلکہ انہیں اس کا شعور بھی نہیں کہ کیا سرخ اور زرد اقوام کا تعلق ایک ہی نسل سے ہے یا وہ مختلف ہیں۔ یہی معاملہ زبان کا ہے۔ جو انسان کی داخلی زندگی میں متجانس ہونے کی غلط فہمی کا باعث اور یکساں عالمی صورت کا سبب بنتی ہے۔ اس معاملے میں ہر ثقافت کے مفکرین اپنی آبادی کے لیے کوئی اصول وضع کرلیتے ہیں 'مگر چونکہ وہ دوسری ثقافتوں کی خصوصیات سے بے فکر ہوتے ہیں۔ اس لیے ان کی مثال رنگ کوروں کی سی ہے' اور وہ اپنی معذوری سے بے خبر ہونے کی وجہ سے

دوسروں پر ہنستے ہیں۔

اب میں اس بحث سے نتائج اخذ کرتا ہوں۔ اعلیٰ علامات کی بے شمار اقسام ہیں۔ یہ عمق کا تجربہ ہے' جس میں سے عالمی تکوین کو گذرنا پڑتا ہے' اور اسی تجربے کے باعث عالمی شعور' وسعت آشنا ہوتا ہے۔ چونکہ شعور کا تعلق روح سے ہے اس لیے یہ روح کے لیے بے حد اہم ہے اور وجود صرف روح کے لیے ہے۔ یہ شعور حالت بیداری' خواب کی حالت' قبولیت اور جانچ پڑتال' اور بچے اور بوڑھے' شہری اور دیہاتی کسان اور عورت اور مرد میں مختلف ہوتا ہے۔ یہ اعلیٰ ثقافتوں میں صوری امکانات کو حقیقت میں بدل دیتا ہے۔ اور یہی بنیاد ہے' جس پر کہ ثقافت کا وجود قائم ہوتا ہے' اور یہ عمل اس لیے واقع ہوتا ہے کہ ناگزیر ہے۔ ہر بنیادی لفظ مثلاً" ڈھیر' اصل' سامان' شے' جسم 'توسیع (اور ثقافتی زبانوں میں اس قسم کے متعدد الفاظ) ایک علامت ہے 'جو قضاؤ قدر کی طرف سے لازمی اور متعین ہے اور یہ علامات لامتناہی کثرت سے ان عالمی امکانات کو ہر انفرادی ثقافت کے لیے بیدار کرتے ہیں' جو کہ اس مخصوص ثقافت کے لیے اہم اور ناگزیر ہوتے ہیں۔ ان میں سے کوئی بھی قابل تبدل نہیں۔ کیونکہ یہ ہمیشہ زیر تجزیہ اور دوسری ثقافت کے علم میں ہوتے ہیں۔ ان ارفع الفاظ کی تکرار نہیں ہوتی۔ ارفع علامات کا انتخاب ثقافتی روح کی حالت بیداری میں اپنی سرزمین کا شعور ہوتا ہے۔ وہ شخص جو تاریخ عالم کا مطالعہ کرتا ہے' اس کے لیے ہر لمحہ گراں گذرتا ہے۔ کیونکہ اسے اپنی ثقافت کے علاوہ دیگر ثقافتوں پر بھی فیصلہ کن نگاہ ڈالنی پڑتی ہے۔

ثقافت روح کے مکمل اظہار کا وجود ہے ۔ جس کا ادراک اس کے اشارات اور افعال کے ذریعے کیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ یہ ایک فانی اور عبوری جسم ہے۔ جو قانون' سلسلہ اعداد اور علت و معلول کے لیے مکروہ اور مضر ہے۔

تاریخی ڈرامے میں اس کی حیثیت ایک تصویر کی سی ہے' جو ایک عالمی تصویر کے چوکھٹے کے اندر واقع ہے۔

یہ حیات کی عظیم روایات' احساسات اور ادراکات کا مجموعہ ہے۔ زبان ہی ایک ایسا ذریعہ ہے 'جس کے واسطے سے روح اپنے ان تجربات کو بیان کرسکتی ہے 'جس میں سے وہ گذرتی ہے۔

عظیم کائنات بھی انفرادی روح ہی کی ایک صفت ہے۔ جو اس امر سے لاعلم ہے کہ دوسری روح میں اس کا قیام کس نوعیت کا ہے۔ یہ راز لامتناہی مکان میں مضمر ہے۔ یہ مکان ہی ہے جو ادراک کی راہ پر سے گذرتی ہے' جو کہ ہمارے لیے یعنی مغربی اقوام کے لیے خصوصی اور مخصوص گہرا تجربہ ہے' جسے تخلیقی تشریح سمجھنا چاہیے۔ یہ ایک ایسی تشریح ہے' جو یونانیوں کے لیے نفی کا درجہ رکھتی تھی۔ کائنات ہمیں وہ رنگ عطا کرتی ہے' جسے کلاسیکی' ہندی اور مصری اپنی زلفوں کی زینت نہ بنا سکے۔ ایک روح عالمی تجربات کو قطعی

(الف) بالغ انداز میں سنتی ہے' دوسری ایک (ف) نابالغ بچے کی حیثیت سے۔ ایک اسے اقلیدسی نقطہ نظر سے سماعت کرتی ہے تو دوسری آواز گنبد کی طرح اسے گونج سمجھتی ہے ۔ تیسری اسے مجوسی روح کے انداز میں سوچتی ہے۔ خالص تجزیاتی انداز میں مکان اور زروان سے لے کر یونانی معتقد مادیت تک علامات کا ایک تسلسل موجود ہے۔ ان میں سے ہر علامت اس قابل ہے کہ وہ ہمارے لیے تصور حیات کی وضاحت کر سکے۔ چونکہ بابلی اور ہندوستانی تصور حیات ان پانچ چھ ثقافتوں کے لیے بعید' اجنبی اور ناقابل دسترس تھا۔ جو ان کے بعد ظہور میں آئیں اور اسی طرح مغربی دنیا کے لیے بھی یہ تصورات ناقابل ادراک تھے۔ اور ان ثقافتوں کے لیے بھی ان کی حیثیت یہی ہوگی جو ابھی عالم وجود میں نہیں آئیں۔ محض اس لاعلمی کی بنا پر کسی ثقافت کے نظریات حیات و کائنات کا بطلان نہیں کیا جاسکتا۔

باب ششم

عظیم کائنات

(۲)

شمسی' فاؤستی اور مجوسی روح

(ا)

اس کے بعد ہم کلاسیکی ثقافت کی روح کو جس نے اپنے لیے نفس پرستانہ حال کی انفرادیت کو مثالی نوعیت کا جسد مبسوط بنا لیا ہے۔ "شمسی" کا نام دیں گے(اس نام کی مقبولیت میں نطشے کا ہاتھ ہے)۔ اس کے مقابلے میں ہمارے پاس فاؤستی روح ہے جس کی ارفع علامت خالص اور لامحدود مکان ہے۔ جس کا جسد مغربی ثقافت ہے' جس پر رومی طرز تعمیر کی ولادت کے ساتھ ہی بہار آئی۔ یعنی اس کا آغاز دسویں صدی عیسوی میں ایلبس اور طاغوس کے مابین واقع شمالی میدانوں میں ہوا۔ عریاں مجسمے اور فراری فن فاؤستی تخلیق ہیں۔ شمسی میکانکی طور پر غیر متحرک اور ساکن ہیں۔ ان اولیمپا کے ہوس پرست دیوتاؤں کا مسلک حاوی ہے۔ یونان کی انفرادی شہری ریاستیں' یو ڈی پس کی تباہی اور مردانہ اعضا کی علامت۔ یہ سب فاؤستی ہیں۔ گلیلیو کی متحرکات' کیتھولک اور پروٹسٹنٹ عقائد' بڑے بڑے اور بے ڈھنگے خاندان' وزارتی اور سفارتی انداز' لیئر اور میڈونا کا انجام' دانتے کی بیٹرس سے لے کر فاؤسٹ دوم تک۔ یہ سب فاؤستی ثقافت کے مظہر ہیں۔ عریاں تصاویر میں جسمانی اتار چڑھاؤ کی نمائش شمسی ہے۔ جبکہ وسعت مکانی جس میں روشنی اور سائے کا اظہار ہو۔ فاؤستی ہے۔ پولیگنا طوس کی دیواری نقاشی اور ریم برانٹ کی روغنی تصویر کشی میں یہی فرق ہے۔ شمسی وجود کی اصل یونانی ہے' جو اپنی خودی کو 'جسم' قرار دیتا ہے' اور اپنی داخلی تعمیر کے تصور سے محروم ہے۔ لہٰذا وہ تاریخی شعور سے بھی ناآشنا ہے' اور اس کی داخلی اور خارجی دونوں صورتوں سے بے خبر ہے۔ جس کے نتیجے میں خودی کا گہرا ذاتی احساس اور خود نگری اور حد سے بڑھا ہوا خود پرستانہ ثقافتی

اظہار۔ ان کی یادداشتوں' آراء اور ماضی و مستقبل کے نظریات اور ضمیر میں پایا جاتا ہے۔ اور آگسٹس کے عہد میں فرات اور نیل کی ندیوں کے درمیانی علاقوں میں بھی یہی صورت تھی۔ بحیرہ اسود اور جنوبی عرب الگ تھلگ ظاہر ہوتے ہیں۔ لیکن ہمارے ساتھ اغیار سے مستعار جملوں میں ہم کلام ہوتے ہیں۔ جن کو انھوں نے اپنا لیا ہے اور آئندہ نسلوں کو بھی منتقل کیا ہے۔ عربی ثقافت کی مجوسی روح' اس کا الجبرا' ہیئت اور کیمیا' اس کی پچی کاری' اور عربی طرز تعمیر' خلافت اور مساجد' عشائے ربانی اور الہامی کتب' جو ایرانی' یہودی' عیسائی' کلاسیکی عہد کے بعد' مانی مذاہب کا سرمایہ ہیں۔

مکان ۔" اب فاؤستی محاورے میں بات کرتے ہیں۔" ایک روحانی امر ہے' جو لمحاتی حال کے شعور سے یک قلم علیحدہ ہے' اسے شمسیوں کی زبان میں بیان ہی نہیں کیا جا سکتا خواہ وہ یونانی ہو' یا لاطینی۔ مگر تخلیقی اظہار جو شمسی فن میں ہوا ہے وہ ہمارے لیے بالکل اجنبی ہے۔ وہ چھوٹا سا بلیہ جو قدیم کلاسیکی مندروں میں پایا جاتا تھا۔ وہ خاموش سیاہ یا خلائے ظلمات کی علامت تھی۔ ایک ایسی تشکیل جو (ابتداء میں) فناہ پذیر سامان سے بنائی جاتی تھی جو ایک لمحاتی ملفوف محسوس ہوتا۔ اگر اس کا مقابلہ مجوسی کا سکوں کے ابدی محرابوں سے کریں' یا رومی گرجاؤں کے وسطی حصوں سے موازنہ کریں' اور ستونوں کا جائزہ لیں تو معلوم ہو گا کہ کوئی شے بھی اندر کی طرف جھکی ہوئی نہیں۔ کسی اور ثقافت میں مضبوط بنیادوں کا یہ تصور' اور سرپیچ کا یہ انداز دکھائی نہ دے گا۔ ڈورک ستون زمین میں سوراخ کر کے نصب کیے گئے ہیں' اور عمودی بنائے گئے ہیں (جبکہ نشاۃ ثانیہ میں بنائے گئے ستون یوں ظاہر ہوتا ہیں کہ بنیادوں کے اوپر تیر رہے ہیں) اور مجسمہ سازی کے مدرسہ ہائے فکر میں یہ رجحان پایا جاتا ہے کہ ہر مجسمہ کو مضبوط سے مضبوط تر بنایا جائے۔ اور یہ مضبوطی ہی ان کا سب سے بڑا مسئلہ تھا۔ قدیم مجسمات میں اس لیے سب سے پہلے ٹانگیں بنائی جاتی ہیں' جو غیر متوازن ہوتی ہیں۔ پاؤں کا تلا زمین پر پورا لگا ہوتا ہے۔ اور چادر کا پلو بالکل حالت مستقیم میں پاؤں پر پڑ رہا ہوتا ہے۔ سنجاف کا ایک حصہ ننگا کر دیا جاتا ہے تاکہ پاؤں کی ایستادگی کی حالت کا اندازہ رہے ۔کلاسیکی ابھرواں نقش (منبت کاری) حجم پیمائی کے منصوبے پر تشکیل شدہ ہے۔ اشکال کے مابین تو خالی جگہ چھوڑی گئی ہے' مگر عمق بالکل موجود نہیں۔ اس کے برخلاف کلاڈلورئین کا کوئی منظری عکس دیکھیں 'تو آپ کو وسعت مکانی کی ہر تفصیل نظر آئے گی۔ اس کے تمام اجسام میں روشنی اور سائے کا حسین امتزاج ملے گا۔ اس میں عالمی غیر تجسیمی کیفیت مکانی توسیع کا تاثر پیش کرتی ہے۔مختلف اجزاء میں عالمی تقسیم کی کثرت سے مکان میں تاثراتی کیفیت کا باعث بنتی ہے۔ اس عالمی احساس کے تحت موسم بہار میں فاؤستی ثقافت کو بامر مجبوری اس تعمیری منصوبے کو اختیار کرنا پڑا جس کی رو سے مرکزی کشش ثقل بہت وسیع علاقے پر مرکوز رہے ۔ جو پوریج سے لے کر کوانز تک کے وسیع رقبے پر محیط ہو۔ اس سے متحرک اور اثر آفریں گرجا گھروں کی عمارات کا رواج ہوا۔ اس سے عمق کے تجربے کا اظہار ہوا۔ مگر اس کے ساتھ مجوسی تجربہ مکان بھی موجود تھا۔ جو عمق کی بجائے بلند میناروں کی صورت کائنات کی وسعتوں کی نشاندہی کرتا تھا یعنی بلندیوں کی عظمت کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ مجوسی سقف کا تصور' خواہ وہ گنبد کی صورت میں ہو' یا اسطوانہ نما' محراب' یا قدیم مستطیل عمارت کا چھت' سب میں مکان کی عظمت کا اظہار موجود ہوتا ہے۔ سٹرزائی گووسکی نے بالکل مناسب طور پر

ہیگیا اور صوفیہ کے فن تعمیر کو' رومی طرز تعمیر کی داخلیت پر مبنی نقل قرار دیا' جسے باہر سے ایک خول میں پوشیدہ کر دیا گیا ہو۔ اس کے برعکس فلورنس کے کتھیڈرل "کا گول گنبد ۱۳۶۷ سے عمارت کو ڈھانپ رہا ہے' اور برامنتے کے سینٹ پیٹرز کے گرجے کی بلند عمارت میں بھی یہی منصوبہ کارفرما ہے۔ اسی طرح کی ایک اور شاندار فلک پیما عمارت مائیکل اینجلو نے مکمل کی' جس کا گنبد ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فضا میں چمکتا ہوا تیر رہا ہے۔ اس مفہوم میں کلاسیکی فن تعمیر ڈورک محیلی فن تعمیر کے بالکل برعکس ہے' جو پہلی نظر میں ہی جامع اور مادی نظر آتا ہے۔

پس کلاسیکی ثقافت کا آغاز ایک قطع تعلق کے بڑے ترک روایت کے عمل سے ہوتا ہے۔ ان کے سامنے ایک بھرپور اور آراستہ سامنے موجود تھا جو اسے قبول کرنے کے لیے پختہ کاری سے تیار بیٹھا تھا۔ مگر وہ نئی روح کے لیے وسیلہ اظہار کا کردار ادا نہیں کر سکتا تھا۔ اس کے نتیجے میں ۱۱۰ ق م سے ایک وحشی فن ڈورک ہندسی کے روپ میں وجود میں آگیا۔ جو مانوی دور تک کی روایات کے برعکس تھا اور تین صدیوں تک رومی فن تعمیر کے متوازی چلتا رہا۔ آغاز کے دور میں تو تعمیرات کا کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ یہ ۶۵۰ ق م میں جب مائیکل اینجلو بھی اپنے فن کا مظاہرہ کر رہا تھا۔ تو ڈورک اور ایٹ روسکن کے مندر بھی نظر آنے لگے۔ تمام قدیم فن کا تعلق مذہب سے ہے۔ ان کا زندگی سے علامتی ابطال وانکار مصریوں اور رومیوں کے اثبات کے مقابلے میں بہت نمایاں نظر آتا ہے۔ مردہ سوزی کا تعلق مقام مسلک سے تو ہے مگر تعمیر مسلک سے نہیں۔ قدیم کلاسیکی مذہب جو ہماری نظروں سے پوشیدہ ہے' اور اس کا وجود ایسے ناموں میں مضمر ہے' مثلاً" کالچا' ٹائر۔سیاز' آرفیوس 'اور غالبا" نوما جن کے متعلق کوئی دستاویزی ثبوت موجود نہیں۔ ان کا تصور ان کے بعض تعمیری آثار ہی سے ملتا ہے' جب کبھی کسی مقدس عمارت کے صحن کی کھدائی کی گئی اور ایسی اشیاء دستیاب ہو گئیں' جن سے ماضی کے حالات پر کچھ روشنی پڑی۔ ابتدائی مسلکی منصوبہ اٹروسکن مندروں کا علاقہ ہے' جسے مقدس سمجھا جاتا ہے۔ جس پر پجاریوں نے ناقابل گزر حد بندی کر رکھی ہے اور محیط کی مشرقی سمت ایک دروازہ بنایا گیا ہے اس احاطے کے اندر ایک عارضی مندر نما تعمیر کر لیا جاتا تھا جس میں مذہبی رسوم ادا کی جاتی تھیں' یا حکومتی نمائندے سینٹ یا افواج کے رہنما' قیام کرتے' یہ ہال مجلس کے بعد گرا دیا جاتا اور اس کے تقدس واحترام کو ختم کر دیا جاتا۔ ۷۰۰ ق م کے بعد کلاسیکی ثقافت نے فن تعمیر سیکھ لیا' اور اتنی مہارت حاصل کر لی کہ نفی کے تصور کی کوئی معقول تعمیری صورت تخلیق ہو سکے۔ آخرکار اقلیدسی احساس مدت کی جبلی نفرت پر غالب آگیا۔

اس کے بخلاف فاؤستی طرز تعمیر اس کے ساتھ ہی (۱۰۰۰ اصلاح کلیسا کے ہمراہ) وجود میں آئی اور پاکیزگی کے بنئے تصورات پیدا ہوئے' جن میں ہیرنگر اور لین فرین اور اس کے فورا" بعد عظیم الشان کارروائی شروع کردی گئی ۔ بعض اوقات ایسا بھی ہوتا کہ تمام قبیلہ مل کر بھی اس منصوبے کی تکمیل کے لیے کافی نہ ہوتا اور پھر یہ بھی ہوتا کہ اتنے بڑے منصوبے کی تکمیل ممکن نہ ہوتی۔ ایسے منصوبے کی جذباتی اہمیت کے پیش نظر نظمیں بھی لکھی جاتیں۔ اس امر سے قطع نظر کہ یہ عیسائی مناجاتیں ہیں' جو جنوب میں

رائج تھیں۔ ایڈا شمالی علاقوں میں کفر کی علامت سمجھی جاتی تھی۔ Ira Dies اور Voluspa کا ملا کر مطالعہ کریں۔اگرچہ قبل از وقت سہی مگر ان کے نفس مضمون میں عزم بالادستی کی درشتی موجود ہے۔ جب بھی انھیں دہرایا جاتا ہے یہ معلوم رکاوٹ کو ختم کر دیتی ہیں۔ شمالی علاقوں میں کبھی نظم کے توازن اور لے نے زمان ومکان اور فاصلے کی کرنوں کو اتنی شدت سے منعکس نہیں کیا۔

Zum Unhel Werden------Noch Allzurlange

Manner und Weiber-------Zur Welt Geboren

Aber Wir Belde------Bleiben Zusammmen

Ich und Singur

ہومر کی طرز کا شش رکنی بحر' اپنی روانی کی وجہ سے یوں معلوم ہوتا ہے کہ دوپہر کی دھوپ میں کوئی پتہ سرسراہٹ کر رہا ہے۔ توازن کی اپنی اہمیت ہے' مگر بقول سیب ریم' جدید طبیعات کی عالمی صورت میں امکانی قوت کا غیر محدود ہونا خلا میں سخت رکاوٹ کا موجد ہوتا ہے۔ جیسا کہ دور پہاڑیوں کی چوٹیوں پر رات کو طوفان آرہا ہو۔ اس کی لامتناہی حرکت سے تمام اشیاء اور الفاظ اپنے آپ کو تحلیل کر لیتے ہیں۔ یہ لسانی تحرک بے جمود نہیں ۔یہی اصول ارفع واعلیٰ نغموں کے توازن پر بھی منطبق ہوتا ہے۔ ریم برانٹ کے رنگ اور بیتھوون کے مزامیر' سے پیدا شدہ لامتناہی خلوت 'فاؤستی گھروں کو سکون مہیا کرتی ہے۔ ولہالہ کیا کرتا تھا؟ نقل مکانی اور میرو نگیئن عہد کے جرمن افراد اس سے بے خبر نہیں' مگر ناپختہ اور نوزائیدہ فاؤستی روح نے اس کا عرفان کر لیا۔ اگرچہ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس تعارف میں کلاسیکی لامذہب اور عرب عیسائی تاثر کا بڑا دخل تھا۔ قدیم اور مقدس تحریریں بھی اس کا باعث تھی۔ علاوہ ازیں کھنڈرات' پچی کاری' اور دیواری نقاشی' مسالک اور ماضی کی ثقافتوں کے رسوم وعقائد۔ فاؤستی ثقافت میں شامل ہو کر کمال تک پہنچ گئے۔اور وہ ولہالہ تمام مدرکہ حقائق سے بعید' کہیں دور فضا میں تیرتے ہوئے مدہم 'مگر فاؤستی تہذیب کے خطوں میں موجود ہے۔ کھیلوں کا دیوتا 'خانہ نشین یونانیوں کی حوصلہ افزائی کرتا ہے۔ آباؤ اجداد کسی کائنات میں کسی مقام پر واقع جنت میں رہتے ہیں۔ مگر ولہالہ لامکان ہے' جو لامحدود مکان میں گم ہے۔ اس کے ہمراہ متعدد علامتی دیوتا اور ہیرو مقیم ہیں' جو اس کا تنہائی میں دل بہلاتے ہیں۔ سیگفرائڈ بارزے وال "ٹرستان' ہیملٹ' فاؤسٹ' مختلف ثقافتوں میں تنہائی کی علامات ہیں۔ وول فارم کی بارزی وال کی داخلی بیداری کے عجیب وغریب واقعات دیکھیں۔ جنگلات سے بے تحاشہ محبت' پراسرار رحم' معاف کر دینے کا ناقابل بیان احساس' یہ سب فاؤستی اور صرف فاؤستی صفات ہیں۔ ہم میں سے ہر شخص یہ جانتا ہے کہ فاؤسٹ اول میں ایسٹر کا سین دیکھیں۔ خود غرضی اپنی تمام بے وفائی کے ساتھ مراجعت پذیر ہے:۔

ایک آرزوئے محض جو ناقابل اظہار ہے
مجھے جنگلوں اور کھیتوں میں لے گئی

جب گرم آنسوؤں کی نمی نے مجھ پر غلبہ پا لیا
تو میں نے محسوس کیا یہ دنیا میرے لیے ہی پیدا کی گئی ہے
اور میرے لیے ہی قائم ہے۔

اس عالمی تجربے کے متعلق نہ تو شمسی' نہ مجوسی' نہ ہومر' نہ توراۃ وانجیل آشنا ہیں۔ وولف ریم کی نظم کا نقطہ عروج وہ گڈ فرائیڈے کا سین ہے' جس میں ایک صبح ہیرو' خدا تعالیٰ اور اپنی ذات سے سخت اختلاف کرتے ہوئے' ایک مرد شریف گاون سے ملتا ہے۔ اور فیصلہ کر لیتا ہے کہ وہ ٹیوریے زینٹ کی زیارت کے لیے روانہ ہو۔ یہی وہ مقام ہے جو ہمیں فاؤستی مذہب کے دل میں لے جاتا ہے۔ اسی موقع پر یوکارسٹ کے مضمرات کا احساس ہوتا ہے۔ جو پکارنے والے کو صوفیانہ تجربے سے آشنا اور پابند کر لیتے ہیں۔ اس گرجے کی طرف جو صرف برکت دے سکتا ہے۔ مقدس گرل اور سرداروں کی اساطیری روایت کے مطابق انسان داخلی طور پر شمالی جرمن کے کیتھولک عقیدے کی طرف رغبت محسوس کرتا ہے ۔انفرادی دیوتاؤں کے حضور قربانی پیش کرنے کی بجائے' اور متعدد مندروں کی خاک پیائی کی جگہ یہاں پر آپ کو واحد قربانی نظر آئے گی جو ہر روز اور ہر مقام پر خود بخود دہرائی جاتی ہے۔ یہ فاؤستی تہذیب کا تصور ہے جو نویں تا گیارہویں صدی میں مروج ہوا۔ جو ایڈا کا دور تھا۔ اینگلو سیکسن مبلغین مثلاً" ون فرائڈ پختہ کاری کی منزلیں طے کر رہے تھے۔ گرجا گھروں کی بلند قربان گاہوں میں وہ مجسمے موجود ہیں جو قربانی کی عظیم کامرانیوں اور معجزات کی علامت ہیں۔

کلاسیکی روح کے نمائندہ متعدد کائناتی اجسام کو ایک ایسے ہی معبد کی ضرورت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم دور کے مشرکانہ عقائد کا وجود ہوا۔ واحد کائنات میں صرف واحد مکان یا عمق واحد ہی کی ضرورت ہوتی ہے' جس کے نتیجے میں مجوسی مذاہب اور عیسائیت کا معبود واحد کا تصور ہی موزوں ہوتا ہے۔ شمس یا سورج کا بت بنایا جا سکتا ہے۔ لیکن ہمارے احساس میں یہ مدتوں سے موجود ہے کہ نشاۃ ثانیہ 'یا اصلاحات شکنی میں صرف واضح اظہار کمسکی نغمہ سرائی بائبل کی داستان یا عشائے ربانی کی دعا ہی میں کیا جا سکتا ہے۔ ایڈا میں اشکال کی = در = صورتیں اور بزرگوں درویشوں کی ہم عصر کہانیاں' جن کے متعلق گوئٹے کا خیال ہے کہ وہ کلاسیکی ادب کے بالکل برعکس ہیں۔ ایک صورت میں وہ ناممکن تعداد میں دیوی دیوتاؤں کی انتہا ہے' اور دوسری طرف وہ اٹھارویں صدی کی سویت ہے جو سادہ طریق پر قائم ہے۔

مجوسی فکر میں فرشتوں' درویشوں' تثلیث پرستوں کا روز بروز رنگ اڑتا رہا۔ مغربی کذب آمیز مد اگرچہ اس کا سارا وزن کلیسیا کی مقتدرہ پر تھا۔ اور کسی حد تک شیطان پر بھی ۔ مگر گوئٹے کے عالمی ڈرامے کے تصور کے بالکل خلاف تھا۔ مگر فاؤستی عالمی احساس کے بوجھ تلے اس کے تمام امکانات اس طرح غائب ہو گئے ہیں کہ کسی کو پتہ بھی نہیں چلا۔ لوتھر اپنی دوات کی سیاہی اس کے منہ پر پھینک سکتا تھا۔ مگر پروٹسٹنٹ رہنماؤں نے ایسا نہیں کیا اور خاموشی سے اسے نظر انداز کر دیا۔ اور مدت سے خاموش ہیں۔ کیونکہ فاؤستی

تہذیب تنہا عالمی قوتوں کی سویت کی قائل ہے۔ خدا ہی سب کچھ ہے۔ سترہویں صدی کا آخری دور اپنے آپ کو اس قسم کی مذہبیت تک محدود نہ رکھ سکتا تھا کہ صرف تصویری علامات پر مطمئن ہو جائے۔ لہٰذا مزامیری موسیقی نے صوری زبان اختیار کر لی۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ کیتھولک موسیقی اس عقیدے کی آخری اور صرف ایک صوری زبان ہے اور ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں پروٹسٹنٹ عقیدے کے لیے رومن کیتھولک عقیدہ ایک قربان گاہ ہے۔ جس طرح کہ مقرر قربان گاہ پر کھڑا ہو کر اپنی تقریر کرتا ہے۔ مگر جرمن دیوتا اور ہیرو بھی نجات کے معمائی گورکھ دھندے میں مبتلا ہیں۔ وہ رات بھر موسیقی میں کھوئے رہتے ہیں اور سورج نکلتا ہے تو اس کی روشنی میں وہ آنکھیں کھولتے ہیں۔ رات کو وہ جسمانی طور پر غائب ہوتے ہیں۔ اور دن میں ان کی روح غیر حاضر ہوتی ہے۔ شمسی اور یونانی تو روح سے محروم تھے۔ اولیمپک دیوتا کے پاس کوئی ابدی روشنی نہیں جو وہ جنوب کی طرف منعکس کر سکے۔ اور شمس جب دوپہر کی بلندیوں پر جلوہ افروز ہوتا ہے۔ تو عظیم طاس سو چکا ہوتا ہے۔ مگر عظیم والہلا بے نور ہے۔ اور ایڈا کی حکایت میں بھی ہمیں فاؤسٹ کے مطالعہ کے لمحات دکھائی دیتے ہیں۔ وہ نصف شب جوریم برینڈ کی پچی کاری' اور وہ لے جو بیتھوون کی موسیقی کی لہروں میں رنگ آمیزی کرتی ہے۔ وولٹن' بالڈوریا فریا میں اقلیدسی ہندسے کا کوئی نشان نہیں ملتا۔ ان کی صورت ہندوستان کے ویدوں کے دیوتا کی سی ہے۔ یہ کہا جاتا ہے کہ وہ دکھ سے آشنا نہیں' نہ ان کے پاس اس نوعیت کا کوئی تصور ہے اور اس ناممکنہ صورت میں جو تراشیدہ ہے۔ جس میں عدم امکانات کی مضمر صورت کو مکان کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ یہ مادیت کی نقل بھی نہیں۔ جو انھیں نچلی سطح پر ہی رکھ سکے' تذلیل کرے' ان کے وجود سے انکار کر دے۔ یہ صرف ایک واضح علامت ہے۔ ایک غیر فیصلہ کن طوفان کی تہ میں سے دو ایسی تحریکات اٹھیں جنھیں شدت سے محسوس کیا گیا۔ اسلام اور بحو لطیست (اتفاق سے دونوں ساتویں صدی عیسوی میں ظہور میں آئیں) اور ہمارے شمالی یورپ کے پروٹسٹنٹ فرقے سے بہت قریب ہیں۔ کیا اقلیدسی تجزیاتی ہندسہ غیر فیصلہ کن نہ تھا؟ کلاسیکی ہندسہ آج کے متعدد عالم کو حل کر سکتا ہے۔ فعالی نظریہ خالص ریاضی ہے۔

(۲)

جس کا مغربی روح کے نام سے اظہار کیا جاتا ہے' وہ ذرائع ابلاغ کی غیر معمولی دولت ہے۔ جس میں الفاظ' سریں' رنگ' تصویری تناظر' فلسفیانہ نظام' داستانیں' رومی گرجاؤں کی وسعت اور تقریبات کا طریق کار شامل ہیں۔ یعنی عالمی احساس کا اظہار قدیم مصریوں کی طرف سے واضح علامات میں ہوا۔ (ظاہر ہے کہ قدیم مصری عہد میں نظریات وادب کے متعلق آرزوئیں طے شدہ نہ تھیں) ان کو فوری طور پر پتھر ہی دستیاب تھا۔ اسی کو انھوں نے وسیلۂ اظہار بنا لیا۔ انھوں نے الفاظ کی نزاکتوں کے پیچ وخم سنوارنے کی بجائے اور اعداد کے نظام اور عقائد کے پرچار کی بجائے وسعت کے حوالے سے زمان ومکان دونوں کی بات کی۔ اور بجائے مفروضات کی زبانی بحث وتمحیص کے انھوں نے کمال خاموشی سے نیل کی وادیوں میں عظیم علامات تخلیق کیں۔ پتھر لازمانی تکوین کی عظیم علامت ہے۔ مکان اور موت دونوں اس میں پابند ہیں۔ بچوفن نے

اپنے سوانح حیات میں کہا کہ لوگوں نے اس سے پیشتر کہ زندوں کے لیے تعمیرات کرتے' مردوں کے لیے پہلے تعمیرات مکمل کر لیں۔ زندوں کے حصے تو لکڑی آئی جو چند سالوں میں ختم ہو جاتی ہے۔ مگر مردوں کے لیے پائیدار پتھر کی عمارات کی گئیں۔ قدیم ترین مسلک پتھر ہی سے وابستہ ہے' جو تدفین میں کام آیا اور قبر کی علامت بن گیا۔ گنبد کی قدیم ترین تعمیر معابد ہی میں پائی جاتی ہے۔ تعمیرات کی نقش نگاری کے نمونے قبروں ہی پر ملتے ہیں۔ علامت کا وجود قبر ہی سے ظاہر ہوا۔ قبروں کے پہلو میں کھڑے ہو کر جو سوچا جاتا ہے' محسوس کیا جاتا ہے اور دلی زبان میں دعائیں کی جاتی ہیں' اس کے اظہار کے لیے الفاظ موجود نہیں۔ لیکن اس کا اشارہ صرف فال اور شگون کے نظام سے کیا جا سکتا ہے' جو کہ قبروں کے قریب مستقل رکھا رہتا ہے۔ مردے تو کچھ نہیں کر سکتے۔ ان کو زمان سے مزید کوئی نسبت نہیں' بلکہ مکان کا حصہ ہیں۔ جو کہ اپنی حالت پر قائم ہے (اگر فی الواقع قیام اس کا مقدر ہے) مگر اس کا کوئی مستقبل نہیں۔ لہٰذا یہ بھی ایک پتھر ہی ہے۔ تابع فرمان پتھر جو اس امر کا اظہار کرتا ہے کہ زندہ شعور بیدار میں مردے کا کس طرح عکس حاصل ہوتا ہے۔ فاؤستی روح بھی جسم کے خاتمے کے بعد حیات دوام کی متوقع ہے۔ لازوال مکان کے ساتھ مناکحت' اور یہ روی مجری نظام کا خاتمہ چاہتی ہے (گرجا گھروں کی موسیقی مسلسل جاری رہتی ہے' اور ہمعصر دور میں بھی رائج ہے ایک وقت ایسا آ جاتا ہے کہ قبر میں ہڈیاں بھی گل سڑ جاتی ہیں اور سوائے خالی گڑھے کے کچھ بھی باقی نہیں رہتا۔ یہ توسیع ذات کا سب سے آخری مقام ہے۔ شمسی اپنے مردوں کو جلا دیتے تھے۔ اور ان کا نام ونشان مٹا دیتے تھے۔ اس لیے انھیں پتھروں کی قبریں بنانے کی بھی ضرورت نہ تھی۔ اس لیے ان کی ثقافت کے ابتدائی دور کی کوئی حجری قبر دریافت نہیں ہوئی۔ مصری روح نے اپنے آپ کو تنگ' مشکل' کٹھور' راہ زندگی پر محو سفر محسوس کیا۔ یہاں تک کہ روز حساب آ پہنچا (کتاب مردگان - عنوان ۱۲۵) یہ قضاؤ قدر کے تحت انجام کا تصور ہے۔ مصریوں کا اسلوب حیات مسافر کے سفر کی ایک ایسی صورت ہے۔ جس میں وہ اپنی سمت یا راستے میں کسی تبدیلی کا مرتکب نہیں ہوتا' بلکہ سیدھا چلا جاتا ہے۔ اور اس کی ثقافت کی زبان کی تمام ہیئت اسی حالت کی ترجمان ہے۔ ہم نے شمالی تہذیب کے لیے "ابدی مکان" کلاسیکی ثقافت کے لیے "جسم" کی ارفع علامات قائم کی ہیں۔ مصریوں کے ہم طریق (راہ) کی اصطلاح کا انتخاب کرتے ہیں۔ اور مغربی فکر میں تقریباً" ناقابل ادراک صورت میں وسعت کا عنصر موجود رہتا' ہے جس سے "عمق" میں "سمت" مراد لی جاتی ہے۔ قدیم ملوکیت کے مقبروں کے مندر بالخصوص اہرام جو چوتھے خاندان کے نمائندہ ہیں۔ مکان کے کسی منظم تصور کی نشاندہی نہیں کرتے۔ جس طرح کہ ہم مساجد یا گرجوں میں دیکھتے ہیں لیکن ہم یہ ضرور محسوس کرتے ہیں کہ ارضی قطعات کو ایک منظم تدریج اور توازن کے تحت استعمال کیا گیا ہے۔ مقدس راستہ جو دریائے نیل سے لے کر عمارت کے وسیع دالانوں' غلام گردشوں اور ڈیوڑھیوں سے ہوتا ہوا ستونوں پر قائم کمروں تک پہنچتا ہے' یہ راستہ آہستہ آہستہ تنگ ہوتا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ مردہ گھر تک پہنچ جاتا ہے ۔ اسی طرح پانچویں خاندان کے شمسی مندر' فی الحقیقت عمارات نہیں بلکہ مردوں تک پہنچنے کے لیے مسقف راستے ہیں۔ جنھیں پتھروں کی دیواروں اور چھتوں سے ڈھانپ دیا گیا ہے۔ دیواروں پر نقش ونگار اور منبت کاری' بالکل قطاروں کی صورت میں سیدھی نظر آتی ہے جو حیران شدہ ناظر کی کسی خاص سمت میں رہنمائی کرتی ہیں۔ نئی بادشاہت کے مینڈھے اور ابوالہول کے کشادہ راستے بھی اسی مقصد کے تحت تعمیر کیے

گئے ہیں ۔ مصریوں کے لیے عمق کا تجربہ اس شدت سے سمت نما تھا کہ وہ ان کا تصور مکان کم وبیش حقیقت کی منزل کے لیے رہنما تھا۔ فاصلے کے متعلق وہ کوئی جامد تصور پیش نہیں کرتے۔ انسان خود حرکت کرے اور زندگی کی علامت پیش کرے 'تاکہ وہ حجری دور کی علامت حیات "طریق" کی تشکیل کرے' جو قضاؤ وقدر اور تیسرے بُعد کا عرفان کر سکے۔ طریق(راستہ) قضاؤ قدر اور تیسرے بعد دونوں کی نشاندہی کرتا ہے۔ عظیم دیوار کی سطح' منبت کاری' ستون بندی میں طول اور عرض کا تحرک محسوس ہوتا ہے۔ یہ صرف ادراک بالحواس ہے۔ اور اسی سے آگے بڑھیں تو یہ عالی تصور تک وسعت حاصل کر لیتا ہے۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ' مصری "مکان" کا تجربہ رکھتے تھے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان نمایاں عناصر کے ساتھ ساتھ جلوس میں چلتے ہوئے عالی تجربے تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں جبکہ یونانیوں نے مندر کے بیرونی حدود سے ناطہ توڑ لیا تھا۔ وہ اس تجربے سے محروم تھے اور ہمارا روی صدیوں کا انسان' جب وہ گرجا میں عبادت کرتا ہے' تو خود ہی اس لامتناہی تجربے کا حصہ بن جاتا ہے۔ اس کے نتیجے میں مصریوں کا یہ فن لامتناہی مقام کو اپنا نشان منزل(ہدف) بنائے۔ اس کے اثرات واضح ہیں۔ جو کچھ اوپر بیان ہوا ہے اس کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ اس کے باوجود کہ کوئی شخص جامد ذرائع استعمال کرے' نتیجے میں فرق نہیں آئے گا۔ مصریوں کے لیے شاہی مقبرے کے اوپر ابرام تکونا ہے۔ عظیم الجثہ 'اپنی شوکت وقوت کا مظہر' مسطح مستوی' کسی بھی سمت سے چاہیں اس تک رسائی ممکن ہے' وہ آگے کا راستہ بند کر دے گا اور تمام منظر پر حکومت کرتا ہوا معلوم ہو گا۔ اس کی اندرونی ڈیوڑھیوں اور دالانوں کے ستون' اپنے سیاہ پس منظر کے ساتھ ہنجان صفیں اور ان کی آرایش کا اہتمام ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاقولی قطاریں ہیں ۔ جو راہوں کے جلوس کے ساتھ انتہائی تناسب انداز میں محو خرام ہیں۔ دیواری منبت کاری یونانیوں کے برعکس ایک ہی سطح پر احتیاط سے منقش ہیں۔ تیسرے سے پانچویں خاندان تک تمام تعمیرات کا پلستر کاغذ کی موٹائی سے لے کر ایک انگلی تک ہے' اور بالآخر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ رندے سے رگڑ دی گئی ہے' افقی' شاقولی' اور زاویہ قائمہ کی بہتات اور دو ابعادی اصول سے قبل از وقت احتراز وگریز اور عمق سمتی عنصر کا شمول' اس راستے کی علامت ہے جو قبر تک رہنمائی کرتا ہے۔ یہ ایک ایسا فن ہے' جو پریشان روح کے لیے قطعاً" باعث سکون نہیں۔

کیا یہ شریفانہ الفاظ میں اس امر کا اظہار نہیں کہ ان آثار میں وہ سب کچھ موجود ہے۔ جو ہمارے تمام نظریات مکان الفاظ میں بیان کرنا چاہتے ہیں؟ کیا حجری مابعد الطبیعات نہیں ہے۔ جس کے پہلو میں اگر کانٹ کے مابعد الطبیعات رکھ دیے جائیں تو بری طرح لڑکھڑا جائیں؟

اس کے علاوہ ایک اور ثقافت بھی قابل ذکر ہے' اگرچہ وہ بنیادی طور پر مصری ثقافت سے مختلف ہے' مگر اس میں بھی باہم مربوط علاماتی نظام موجود ہے ۔یہ چینی ثقافت ہے' جس میں تاؤ کے منظم اصولوں کو سختی سے باہم مربوط کر دیا گیا ہے' مگر ہر گاہ کہ مصری ایک ایسے راستے پر آخر تک چلتا ہے' جو اس کے لیے مقرر کر دیا گیا ہے۔ اور اسے اپنے لیے سخت ضروری یا ناگزیر سمجھتا ہے۔ چینی اپنی دنیا میں مٹرگشت کرتا ہے' اس کا نتیجہ یہ ہے کہ مرنے کے بعد خدا کے سامنے حاضر ہونے کے لیے اسے حجری دیواروں اور

بزرگوں کی قبروں کی گہری گھاٹیوں کی ضرورت نہیں' بلکہ وہ صرف فطرت کی دوستی کا سہارا لیتا ہے۔ دنیا میں کسی اور جگہ فطری مناظر کو حقیقی مادی تعمیرات کا درجہ حاصل نہیں ہوا۔ مذہبی بنیادوں پر اس ملک میں ایسی قانونی پابندی کا اہتمام کیا گیا ہے۔ جس کے تحت تمام عمارات میں تعمیری یکسانیت معلوم ہوتی ہے اس میں شمال اور جنوب کا عموی محور قائم رکھا گیا ہے ۔جس کے تحت ڈیوڑھیاں پہلو کی عمارات ' صحن اور ہال ایک ہی متجانس منصوبے کے تحت تعمیر کیے گئے ہیں اور آخرکار وہ شاندار منصوبہ بندی کا منظر معلوم ہوتے ہیں اور سطح زمین اور میدانوں میں اتنے بھلے لگتے ہیں کہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فن کار نے قدرتی منظر ہی کو عمارت میں تبدیل کر دیا ہے مندر بذات خود ایک مکتفی عمارت نہیں بلکہ نقشے میں پہاڑیاں' آبی وسائل' درخت 'پھول اور پتھر اپنی پوری شکل وصورت میں شامل ہیں۔ اور وہ بھی اتنے ہی اہم ہیں جتنے کہ دروازے' دیواریں' پل اور مکانات۔ یعنی اس ثقافت میں باغبانی بھی ایک عظیم اور مذہبی فن ہے۔ ایسے باغات بھی ہیں جو بدھ کے مخصوصات واقعات زندگی کی ترجمانی کرتے ہیں ۔اسے آپ فطری مناظر کا فن تعمیر کہہ سکتے ہیں۔ اور اسی کے حوالے سے عمارات کے فن تعمیر کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اس قدر واضح توسیعات اور چھت کو غیر معمولی اہمیت دینے کے بعد مذکورہ تصور کی مزید تائید ہوتی ہے۔ دروازوں سے گزرنے والے پیچیدہ راستے بالائی پل' مدور پہاڑیاں اور دیواریں بالآخر منزل مقصود تک پہنچا دیتی ہیں۔ نقش ونگار کی تفصیل در تفصیل حیران کن ہے۔ مگر مصری منبت کاری سیاح کو ایک مخصوص مقام تک لے جاتی ہے۔ مگر تمام منظر فوری طور پر ذہن میں نہیں آتا۔ زمان کی تدریج مکان کی تدریج کا قبل از وقت تصور پیدا کر دیتی ہے۔ جس کی وجہ سے نظر ایک مقام سے دوسرے مقام تک کھوئی رہتی ہے ۔جبکہ مصری فن تعمیر قدرتی مناظر پر زیادہ زور دیتا ہے' چینی فن تعمیر اس کی تائید کرتا ہے' بلکہ شریک حیات بنا لیتا ہے' مگر دونوں صورتوں میں سمتی عمق ہے' جو حالت تکوین کو قائم رکھتا ہے' اور اس میں مکان بطور مسلسل حال کا تجربہ پیش کرتا ہے۔

(۳)

ہر فن اظہار کی زبان ہے ۔ مزید برآں اس میں قدیم ترین انشائیے موجود ہیں' جو حیوانات کی دنیا تک پہنچتے ہیں۔ یہ ایک ایسا اہم عنصر ہے جو اپنی ذات کی خود ترجمانی کرتا ہے۔ اسے گواہان کی ضرورت کا شعور نہیں۔ اگرچہ صحیح اظہار کے بغیر یہ مائل گفتار نہیں ہوتا۔ ہم خاصے آخری دور میں بھی اکثر دیکھتے ہیں کہ فن کار اور ناظر کے اتحاد کے باوجود' مختلف فن کاروں کی ایک بھیڑ لگی رہتی ہے جو ناچتے' نقلیں اتارتے اور گاتے ہیں۔ گانے والے طائفے تشکیل کرنے کا مدعا یہ ہے کہ فن کاروں کی ایک جماعت فن کاروں سے کبھی خالی نہیں رہی۔یہ صرف فنی شاہکار ہی ہیں جنھیں اعلیٰ فن کا رتبہ ملتا ہے' اور عوام میں مقبولیت حاصل کرتا ہے اور بالخصوص(جیسا کہ نطشے نے ایک دفعہ کہا تھا۔ خدا کے سامنے ایک شاہد اعظم) ۔

یہ اظہار یا تو ایک آرایشی شے ہے یا تقلیدی۔ دونوں امکانات ارفع واعلیٰ ہیں ۔اور ان کا اجتماع ضدین آغاز میں مشکل ہی سے ادراک میں آتا ہے ۔ان دونوں میں سے تقلید یا نقل یقینی طور پر اول اور

اس کی خالق قوم کے مزاج کے قریب تر تھی۔ نقل (تقلید) کسی دوسرے شخص کے متعلق قیاس وقیافہ کا نتیجہ ہے جس میں کہ فرد ثانی جس کو (یاجو) کہ فرد اول غیر رضاکارانہ طور پر سرتال کی موزونیت کو صدائے گنبد کی طرح دہرانے پر مجبور ہو' جبکہ آرائشی اظہار میں اطوار ذات کی خودی کا شعور غالب ہوتا ہے۔ تقلید بالعموم حیوانات میں پائی جاتی ہے اور ثانی الذکر عالم انسانیت کا وطیرہ ہے۔

نقل یا تقلید کائنات کی خفیہ سروں کی پیداوار ہے۔ کیونکہ عالم بیداری میں فرد مذکورہ غیر مسلسل اور توسیع یافتہ معلوم ہوتا ہے۔ اس صورت میں "یہاں" اور "وہاں" کوئی مخصوص اور اجنبی صورت موجود ہوتی ہے۔ یعنی کائنات بسیط اور کائنات عظیم۔ یہ دونوں ایک دوسرے کی نقیض ہیں اور باہم احساس زندگی کا بھی باعث ہیں۔ اور تقلیدی سروں کا کیا عمل ہے۔ اور کیا وہ ان نقیضین میں پل کا کام دے سکتی ہیں۔ ہر مذہب اس امر میں کوشاں ہے کہ روح بیدار اپنے اردگرد کی فضا پر قابو پا لے۔ یہ صرف تقلید ہی ہو سکتا ہے۔ اور یہ صرف مخصوص لمحات ہی ہو سکتا ہے' جو سرتاسر مذہبی وجدان سے سرشار ہوتے ہیں۔ کیونکہ ایسے مواقعات میں روح اور جسم کے مابین داخلی فعالیت کی شناخت ہو سکتی ہے اسی کو اصطلاحاً "یہاں" کہا گیا ہے۔ اور عالم خارج کو "وہاں" سے موسوم کیا گیا ہے۔ جو ایک ہی صدا بلند کرتا ہے اور بالآخر ایک ہی ہو جاتا ہے۔ جیسا کہ ایک پرندہ طوفان میں اپنا توازن برقرار رکھتا ہے۔ یا کشتی لہروں پر محو خرام رہتی ہے۔ اسی طرح قواعد کرتے ہوئے ہمارے اعضاء ڈھول باجے کی موسیقی کے ساتھ چلتے ہیں۔ دوسروں کی تقلید کوئی کم متعدی نہیں ہوتی۔ اور بچے اس سے جلد متاثر ہوتے ہیں۔ یہ عمل اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے۔ جب ہم اپنی ذات کسی متحدہ گیت' یا مارچ پریڈ' یا ناچ میں شامل کر لیتے ہیں تو متعدد اکائیاں ایک اکائی میں متحد ہو جاتی ہیں جسے "ہم" کے ضمیر سے شناخت کیا جاتا ہے۔ مگر کسی شخص یا منظر کی کامیاب تصویر جس میں زندگی کی تصویری حرکات جو ادھر سے ادھر اور ادھر سے ادھر جھولتی ہوئی دکھائی دیں' منعکس ہوں اور یہی وہ قیاسی توازن ہے' جو حقیقت دکھائی دیتا ہے۔ ایسی تخلیق کے لیے فن کار کا ماہر ہونا ضروری ہے تاکہ وہ تصور کو حقیقت کا رنگ دے سکے اور اس کی تمثیل میں اجنبی روح بھی ایک سطح پر آ جائے۔ بعض بے باک لمحات ایسے بھی ہوتے ہیں جن کا ہم سب کو کبھی کبھی تجربہ ہوتا ہے' کہ ہم موسیقی اور ڈرامے کو اپنے چہرے کی حرکات سے دہراتے رہتے ہیں۔ ہم اچانک کسی چٹان پر نظر ڈالتے ہیں اور فطرت کے عظیم سربستہ رازوں سے آشنا ہوتے ہیں۔ ہر نقل کا مقصد موثر تقلید اور بناؤ ہوتا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ ہم کسی نئے تجربے میں اپنے آپ کو شامل کر لیتے ہیں۔ مثلاً "ادل بدل' یا استحالہ' یعنی کوئی شخص کسی دوسرے کی شخصیت کے اس طرح زیر اثر ہونا قبول کر لیتا ہے کہ بالکل اسی کی طرح کی حرکات وسکنات کرتا ہے۔ اسی طرح کا اظہار وبیان کرتا ہے۔ اور اس طرح ہم آہنگی کا اس قدر احساس بیدار ہوتا ہے کہ تمام کرداری اوصاف استغراق سے لے کر اکتساب تک 'بلکہ قہقہہ زنی سے لے کر خطاکاری تک ایک 'ایسی ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے' جو تخلیقی عمل سے علیحدہ نہیں کی جا سکتی۔ اسی عمل کے تحت گول دائرے میں مل کر ناچنے (جس کا آغاز بودریا سے ہوا اور ابیا سے سیکھا گیا) واساری جو سیمابو اور جیاٹو قبائل کی اس لیے تعریف کرتا ہے کہ وہ نقل کرنے میں اولیت کا درجہ رکھتے ہیں' اور انھوں نے ہی سب سے پہلے فطرت کی نقل کی۔ فطرت جسے بہاری انسان کہا جا

سکتا ہے۔ جن کے متعلق میسٹر اکارٹ نے کہا کہ "خدا کی قدرت مخلوق کی ہر شے میں ظاہر ہوتی ہے' اس لیے تمام مخلوق ہی خدا ہے۔ دنیا کی ہر شے جو ہمارے ماحول میں موجود ہے' اس قابل ہے کہ اس کے متعلق گہری فکر کی جائے' اور اس لیے ہمارے احساس کے مطالب موجود ہیں۔ جنھیں ہم اپنی حرکات وسکنات کے ذریعے ادا کرتے ہیں۔ لہٰذا وسیع تر معانی میں ہر نقل ڈرامہ ہی ہے۔ یہ ڈرامہ نقاشی کے برش کی حرکات 'یا چھینی سے 'یا گانے کی مرکیوں 'یا لحن تلاوت' شاعری کے مصرعے' اظہار' ناچ 'غرض متعدد صورتوں میں کیا جاتا ہے' مگر ہر وہ شے جس کا ہمیں تجربہ ہوتا ہے یا ہم دیکھتے ہیں اور سنتے ہیں' ہمیشہ ایک اجنبی کیفیت ہوتی ہے جس کے ساتھ ہم اتحاد پیدا ہوتے ہیں۔ یہ ام البلاد کے اسٹیج پر ہی ہے کہ فن کو اجزا میں تقسیم کیا گیا اور اس کی روحانیت ختم کر دی گئی' اور فطرت پسندی کا رجحان پیدا کر لیا۔ غالباً" یہ اصطلاح دور حاضر میں خوب سمجھی جاتی ہے۔ اس حسن کا جادو جو سامنے جلوہ فگن ہو' اور ایسے کرداروں کا عمل جو معقول ہوں' اور جنھیں سائنسی اصولوں کے تحت موقع فراہم کیا جائے۔

آرائش اب اپنے آپ کو نقل سے علیحدہ کر لیتی ہے 'کیونکہ یہ زندگی کے بہاؤ کے ساتھ نہیں چلتی 'بلکہ اس کا مقابلہ کرتی ہے۔ اجنبی صورتوں کی قیاسی روایات کی جگہ ہم نے مقاصد کی علامات مقرر کر لی ہیں جن کا یہ تاثر قبول کرتی ہے۔ مزید اس قسم کی کوئی خواہش نہیں کہ تصنع سے کام لیا جائے' بلکہ صدق دل سے حقیقت پسندی سے کام لیا جائے۔ "انا" مخاطب "آپ" پر غالب ہے۔ نقل ایک طرف سے تخاطب ہے۔ جو ایسے لمحات میں واقع ہوتا ہے' جو خود وجود میں نہیں آتے۔ اور دوبارہ دہرائے نہیں جا سکتے۔ مگر آرائش کا اظہار زبان کے واسطے سے کیا جا سکتا ہے' یہ ایسی صوریات کا مجموعہ ہوتا ہے' جو مدت سے عاری نہیں ہوتیں' اور کسی فرد کے رحم وکرم پر انحصار نہیں رکھتیں

صرف ذی حیات ہی کی نقل کی جا سکتی ہے اور یہ عمل صرف چند لمحات تک جاری رہ سکتا ہے؛ اور اس میں حسن اور بدصورتی کے تصورات بھی شامل ہیں۔ اس کا تعلق صرف ذی روح اشیاء سے ہے۔ جس کی بناء پر ہمیں داخلی توازن اس امر پر مجبور کرتا ہے کہ ہم اس کے روبرو ہوں۔ خواہ وہ سورج کے ڈوبنے کا منظر ہو' بادل ہوں 'یا مشین سے نکلنے والا تکلیف دہ دھواں ہو۔ نقل حسین ہوتی ہے اور آرائش اہم۔ یہی فرق ہے جو سمت اور وسعت میں ہے۔ نامیاتی یا غیرنامیاتی منطق' زندگی اور موت۔ جسے ہم خوبصورت سمجھتے ہیں۔ اس کی نقل بھی کی جا سکتی ہے۔ وہ باسانی ہمارے ساتھ جھولتی ہے اور ہم سے قریب ہو جاتی ہے۔ ہمارے ساتھ نغمہ سرا ہوتی ہے۔ یا نغموں کا تکرار کرتی ہے۔ ہمارے دل زور سے دھڑکتے ہیں۔ ہمارے بازو اور ٹانگیں اضطراری جھٹکے کھانے لگتے ہیں۔ جب تک ہماری روحیں سرشار نہیں ہو جاتیں۔ ہم اسی حالت میں سرخوشی میں رہتے ہیں۔ سرشاری کا تعلق زمان سے ہے' اور وقت مقررہ پر اس کا اختتام ناگزیر ہے۔ مگر علامت برقرار رہتی ہے اور ہر خوبصورت شےافراد ' جماعت یا نسل کے لوگ جو اسے کائنات کے تناسب میں محسوس کرتے ہیں' جب ختم ہو جاتے ہیں تو ان کے ساتھ ہی حسن کا یہ تصور بھی ختم ہو جاتا ہے۔ کلاسیکی مجسمات اور شاعری میں جو حسن کلاسیکی ثقافت کے لوگ محسوس کرتے تھے' وہ اس سے بالکل

علیحدہ تھا' جو ہم محسوس کرتے ہیں۔ وہ روشنی جو کلاسیکی ثقافت کے ساتھ بجھ گئی تھی' ہم اسے اپنے لیے دوبارہ زندہ کرتے ہیں' ہم اس میں سے جن اجزاء کو خوبصورت سمجھتے ہیں' وہ ایسی ہمارے مزاج کے مطابق اشیاء ہیں۔ جو باقی رہ گئی ہیں' اس کا مطلب یہ نہیں کہ جو شے ایک شخص کے لیے خوبصورت ہے' وہ دوسرے کے لیے بدصورت' یا عام سی ہے یعنی نہ بدصورت نہ خوبصورت ۔ مثلاً" ہماری موسیقی یا مجسمہ سازی ضروری نہیں کہ من حیث الکل چینی یا میکسیکی ناظرین کو بھی خوبصورت محسوس ہو۔ کیونکہ ایک ہی نوعیت کی حیات کسی شے کو خوبصورت سمجھنے کی عادی ہوتی ہے اور اسی حقیقت کی وجہ سے کسی خاص موقع پر کسی خاص شے کے حسن کو محسوس نہیں کر سکتی۔

ہم اب پہلی دو ان دو کیفیات میں اختلاف محسوس کرتے ہیں' جو ہر فن میں ہر سطح پر موجود رہتا ہے۔ تقلید یا نقل روحانیت میں اضافہ کرتی ہے اور تیزی لاتی ہے۔ جبکہ آرایش مسرت سے آشنا کرتی ہے اور مار دیتی ہے' ایک تکوین ہے اور دوسرا وجود۔ اور اس لیے ایک محبت کی دوست ہے۔ مزید برآں رقص و نغمہ کے دوران جنسی محبت میں بھی اضافہ کرتی ہے۔ جس کے نتیجے میں مستقبل میں قیام نسل کا سامان پیدا ہوتا ہے' جبکہ ثانی الذکر ماضی کا تحفظ کرتی ہے۔ پرانے معاملات یاد رکھتی ہے اور کفن دفن کا سامان مہیا کرتی ہے حسن کا آرزو سے تعاقب کیا جاتا ہے۔ خوف کی اہمیت میں اضافہ کرتی ہے اور اس کے بعد زندہ کے مکان اور مردے کی قبر میں کوئی فرق باقی نہیں رہتا کسان کی جھونپڑی اور اس کے متعلقات اور گاؤں کے مکھیا کا ہال دیواروں کے اندر بسے ہوئے شہر اور قلعے' اور امراء کے محل کی زندگی 'دوران خون کا غیر محسوس عمل۔ نہ تو کسی فن سے تخلیق کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی کوئی فن اس میں تغیر و تبدل پیدا کر سکتا ہے۔ کسی بھی گھر کی تعمیر میں خاندانی رہایش کا تصور موجود ہوتا ہے۔ گاؤں کی منصوبہ بندی میں مکانات اور ان کی داخلی زندگی اور مویشیوں کے اہتمام کا خیال رکھا جاتا ہے۔ کئی صدیاں گزر جانے کے بعد بھی اس قوم کے نشانات دریافت کیے جا سکتے ہیں' جس نے انھیں آباد کیا تھا۔ ہر منصوبے میں متعلقہ قوم (جس میں ارتقاع اور سیاہ خاکہ شامل نہیں) کے شہروں کا نقشہ بھی انھیں ضروریات کو مدنظر رکھتے ہوئے تیار کیا جاتا ہے۔ جبکہ آرائش کے نقطہ نظر سے تیار کردہ تعمیرات بڑے ارفع انداز میں تعمیر کی جاتی ہیں جو کہ موت کی علامات ہیں۔ ان میں منقش خاکدان' حجری تابوت 'کھڑے کتبے اور مردوں کی جنازہ گاہیں یا مندر جن کا کسی معبود سے کوئی تعلق نہیں' صرف اور صرف آرایش کا مظاہرہ ہیں۔ جو کسی نسل سے مخصوص نہیں' مگر عالمی اظہار کا مظہر ہیں۔ وہ سرتاسر فن کا نمونہ ہیں۔ یہ تکلفات قلعوں اور کٹیا میں نہیں پائے جاتے ۔

کسی چھوٹے گھر یا قلعے کے لیے عمارت جس میں کہ فنی اور بالخصوص تقلیدی فن کا کام کیا گیا ہو' خواہ وہ ویدوں کے زمانے کا ہو' ہومر کے عہد سے متعلق ہو یا جرمنی کے دور کا ہو' جس میں نامور بہادروں کے گیت گائے گئے ہوں۔ یا غیر مہذب ناچ پیش کیے گئے ہوں۔ جس میں لارڈ اور لیڈیز دونوں محو رقص ہوں یا گویئے اپنے فن کا مظاہرہ کر رہے ہوں ' یہ سب تقلیدی فن کی صورتیں ہیں۔ اس کے برخلاف گرجا گھر کا فن واقعی فن ہے' کیونکہ اس میں کسی دوسرے فن پارے کی نقل نہیں کی جاتی۔ یہ فی نفسہٖ ایک خالص اور مستقل فنی

شاہکار ہے۔ خالص سہ ابعادی منطق ۔جس کا اظہار اس کے کونوں 'سطوحات اور حجم سے ہوتا ہے۔ لیکن دیہات اور قلعوں کا فن لحاتی رجحان سے اخذ کیا گیا ہے۔ جس میں ہنسی' مزاح' دعوتوں اور کھیلوں کی زندہ دلی ہے۔ اور اسی قدر اس کا انحصار زبان پر ہے۔ یہاں تک کہ اسے تقریبات کا حصہ ہی بنا دیا گیا ہے۔ یہاں تک کہ قرون وسطیٰ کے شاعر اور مطرب ٹروباڈور کا نام ہی اسی دریافت سے اخذ کیا گیا ہے۔ وہ بدیہہ گوئی جو ہمیں آج ذی جین کی موسیقی میں نظر آتی ہے 'وہ وقت مقررہ کے اندر اندر گانے کو ختم کرنے کی ضرورت کا نتیجہ ہے۔ اس کی آزادانہ تخلیقی قوت' ہر مدرسہ فکر کے اصولوں سے بغاوت ہے 'جس میں کہ ہر فرد جو سنگ تراشی یا تعمیری عمل سے منسلک ہے۔ یا حمد سرائی کرتا ہے۔ وہ لازمانی منطق کی صورتوں کا پیروکار ہے۔ پس تمام ثقافتوں میں اس اسلوب کی تاریخ کا مقام 'اس کے قدیم فن تعمیر کی بنیاد پر متعین کیا جاتا ہے۔ قلعوں کی عمارات میں عمارات کے ڈھانچے کی بجائے زندگی کا شعور ہے 'جو اسلوب کا امین ہے۔ شہروں کی منصوبہ بندی میں عوام کے قضاؤ قدر اور انجام کا مقصد پیش نظر رہتا ہے۔ ورنہ کلسوں کے ابتدائی خاکے اور کاسک معمار کے تصور کائنات کے ہر گوشے کا پتہ دیتے ہیں۔

مستقل تعمیرات میں پتھر کا عالمی مقصد موجود ہے۔ مگر مسلکانہ طرز تعمیر میں اس کی حیثیت علامات کی سی ہے۔ فن تعمیر کی تاریخ کو سب سے زیادہ نقصان اس عمل سے پہنچا ہے کہ اسے تعمیری فن کی تاریخ بنا دیا گیا' اور تعمیری تصورات کو نظر انداز کر دیا گیا' اور فن کو محض مقاصد کی تکمیل کا ذریعہ ہونا چاہیے۔ اور حالات کے مطابق ان پر عمل پیرا ہونا چاہیے۔ اس کا مطلب تیکنیکی اظہار ہے۔ یہی صورت مزامیر موسیقی کی ہے' جو سر اور لے کی زبان کی بنیاد پر تیار کیے گئے۔ کیا اریہ اور پشتہ اور ترچھی ڈاٹ 'عظیم تعمیرات کے لیے خاص طور پر تصور میں لائے گئے تھے۔ یا ضرورت کے مطابق انھیں موقع پر منتخب کر لیا گیا تھا؟ یہ مسئلہ فنی تاریخ کے متعلق اہم نہیں۔اسی طرح یہ سوال کہ تانت اور تاد کے مزامیر کا وجود عرب میں تخلیق ہوا یا ان کا آغاز سیلٹی برطانیہ میں ہوا۔ یہ ہو سکتا ہے کہ مخروطی مینار مصری مندروں کے کاریگروں کے مرہون منت ہوں' جو جدید سلطنت میں تعمیر کیے گئے تھے۔ یا آخری دور کی رومی گنبدی اٹروسکن کی تعمیرات سے نقل کیے گئے۔ یا فلورنس کے صحن افریقی موروں کی ایجاد تھے۔ بہرحال ڈوری حلقہ دار ستون۔ ہمہ دیوتایاں مندر اور پلازو فارنس تمام کے تمام دنیائے فنون سے متعلق ہیں' وہ مختلف ثقافتوں کے حوالے سے اپنے اپنے معماروں کے فنی اظہار کی ذیلی خدمت انجام دیتے ہیں۔

(۴)

ہر موسم بہار میں نتیجہ" دو یا تین فن پارے جو یقیناً" آرایشی اور غیر تقلیدی ہوتے ہیں۔ عمارات یا اشیائے آرایش کی صورت میں وجود میں آجاتے ہیں۔ یہ صدیاں فن کی آرزو سے سرشار تھیں اور ان میں کثرت سے فن تخلیق ہو رہا تھا۔ ان میں محدود مفہوم کے مطابق بنیادی طور پر آرایشی اظہار کی تخلیق ہو رہی تھی۔ کارولنجی دور میں صرف آرایشی تعمیرات وجود میں آئیں۔ کیونکہ ان کا فن تعمیر تصور اور اسلوب

سے عاری تھا۔ مزید برآں جہاں تک فنی تاریخ کا تعلق ہے' یہ معاملہ قطعاً" غیر اہم ہے کہ مائی سینی عہد کی کوئی تعمیر باقی نہیں . . قدیم مصر کی تاریخ پر بھی اسی اصول کا اطلاق ہوتا ہے۔ جب کسی عظیم ثقافت کا ظہور ہوتا ہے' تو فن تعمیر میں آرائش کا وجود آ جاتا ہے۔ یہ عمل اتنی قوت سے ظاہر ہوتا ہے کہ آرائش کی پوری صدی اس کے رعب دجلال میں گزر جاتی ہے صرف پتھروں کی سطوحات اور کنارے گفتگو کرتے ہیں۔ چیفٹن کا مقبرہ' ریاضی کی سادگی کی انتہا ہے۔ ہر طرف قائمہ زاویے 'مربعے اور مستطیل ستون 'مگر کسی مقام پر کوئی نقش ونگار نہیں۔ کوئی تحریر یا نشان کندہ نہیں۔ چند نسلیں گزر جانے کے بعد ہی دیواری نقش ونگاری کا آغاز ہوتا ہے۔ اور خالی جگہیں پر ہونا شروع ہوتی ہیں اور کشمکش کا خاتمہ ہونے لگتا ہے اور ویسٹ فیلیا سیکسوتی۔۔۔۔۔۔ (ہلڈ شیم' جرنروڈ' بالن زیلا' پیڈربورن) جن کا تعلق جنوبی فرانس سے ہے۔ اور نارمن(ناروچ اور پیٹرز برگ) بڑی کوشش کے باوجود اور پوری ہمت صرف کرنے کے بعد بھی ایک خط' ایک سرستون 'یا ایک محراب نہ کھڑی کر سکے۔

جبکہ موسم بہار اپنے جوبن پر ہوتا ہے۔ اور ابھی تقدیر کا لکھا پورا نہیں ہوا ہوتا' تو فن تعمیر کی حکمرانی ہوتی ہے اور آرائش کا دور چلتا ہے۔ اس موقع پر آرائش کا لفظ بہت وسیع معانی میں لینا چاہیے۔ روایتی طور پر بھی اس کے معانی میں کلاسیکی تصویر کشی شامل ہے۔ جس میں کہ ہر قسم کے تناسب اور زاویہ ہائے تکملہ کا خیال رکھا گیا ہے۔ عربی طرز تعمیر کا تناسب فاصلہ اور مایانی فن کی غیر موزونیت اور ابتدائی چاؤ دور کے بعض آثار جو ایک دفعہ چینی فن کاروں کی فطرت سے محبت کی یاد تازہ کرتے ہیں۔ مگر ڈپی لان کے منقش ظروف پر جنگ آزماؤں کی تصاویر آرائشی روح کو نمایاں کرتی ہیں۔ اور اس طرح روی مقبروں میں پائے گئے مجسموں کا مقام ان سب سے اعلیٰ وارفع ہے' ہر ستون پر علیحدہ علیحدہ تصاویر بنائی گئی ہیں جن میں ان کا نظارہ کرنے والوں کے ذوق کا خیال رکھا گیا ہے اور اشکال کی موزونیت کے پہلو کو مدنظر رکھا گیا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسا کہ مزامیر کی ہم آہنگی اپنی آواز بلند کرتی ہے اور ہر سمت پھیلا دیتی ہے۔ جسم کے گرد لپیٹے ہوئے کپڑے مجسمات کی معنی خیز حرکات کی عکاسی' حمدیہ سرائی کا مقام'اور گرجے کی موسیقی کے اجزاء کی متوازی حرکت یہ سب آرائش ہی تو ہے' جس میں تصور ریاضی کارفرما ہے ۔آرائش کا جادو کسی ثقافت کے آخری دور تک باقی رہتا ہے۔ یہاں تک کہ فن تعمیر مختلف گروہوں میں تقسیم ہو جاتا ہے' جو معاشرتی اور مخصوص عالمی رجحانات اختیار کر لیتے ہیں۔ جو دوسروں کو خوش کرنے کی آرزو میں تقلیدی فن کو اختیار کر لیتے ہیں۔ اور خودبخود علیحدہ علیحدہ ذاتی رجحانات قائم کر لیتے ہیں۔ زمان' مکان کو پیدا کرتا ہے مگر مکان' زمان کو موت سے ہمکنار کرتا ہے ۔آغاز میں سخت ترین علامتی نظام نے سب رجحانات کو زندہ رکھا' مگر روی مجسمہ سازی میں زندگی کا عنصر قائم نہ رہا۔ وہ صرف ایسے خطوط کا مجموعہ رہ گئی' جو انسانی جسم سے مشابہ تھی۔ اس صورت میں آرائش اپنا مقام ضائع کر دیتی ہے۔ اور فن آرائشی اشیا کا وسیلہ بن جاتا ہے۔ یعنی صنعت کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اور شرفاء کے مکانوں کی زینت بن جاتا ہے۔ نشاۃ ثانیہ میں یہی صورت تھی کہ وہ عنصر جو خوبصورتی میں اضافہ کرتا تھا' وہ شاہی امراء اور بارسوخ لوگوں کے زیر اثر آ گیا(اور صرف انھیں کا ہو کر رہ گیا)۔ حسن و آرائش کا مطلب کچھ اور تھا۔ وہ نہیں جو مصر کی قدیم حکومت نے اختیار کیا اور ہندسے

میں تبدیل کر لیا۔ یہی طریق یونانیوں نے اختیار کیا۔ گیارہویں صدی کے آخر میں جو لوئی شانزدہم کا آخری دور تھا۔ ماہر تعمیرات مصور بن گیا اور تعمیرات کو موسیقی بنا کر پیش کیا۔ اور ہر تصویر اپنے ماحول کی عکاسی کرنے لگی۔ آئی اونی دور سے ہم کورنتھی دور میں پہنچتے ہیں' اور وگنولا سے بے نینی سے ہوتے ہوئے روکوکو تک۔

آخرکار جب تہذیب کا آغاز ہوتا ہے 'اور اس کے ساتھ ہی عظیم فنون کا خاتمہ ہونے لگتا ہے۔ تو عبوری دور میں۔ ہر ثقافت ---- کلاسیکیت ہو یا رومانیت 'اس نوعیت کا ہو یا اس کا اول الذکر ہمیشہ آرائشی فن کے معاملے میں جذباتی ہو گا(قواعد' قوانین' اصناف) ہمیشہ سے قدامت پرست رہے ہیں۔ اور ان کی روح مردہ ہوتی ہے۔ یہ صرف ماضی کی نقل کر سکتے ہیں۔ تعمیری اسلوب کی جگہ ہمیں تعمیری ذوق کی ضرورت ہے۔ نقش ونگار میں سلیقہ 'تحریر میں وضع 'صورتیں قدیم ہوں یا جدید' ملکی ہوں یا غیر ملکی 'رواج بدلتے رہتے ہیں۔ داخلی ضروریات ترک کی جا چکی ہیں۔ مدرسہ ہائے فکر کا وجود باقی نہیں۔ ہر شخص کسی ایسی چیز کا انتخاب کر لیتا ہے۔ وہ کچھ بھی ہو' کہیں بھی ہو۔ مگر اس کے من کو اچھی لگے۔ فن' صنعت بننے لگا ہے۔ ہر شعبے میں یہی رجحان ہے۔ تعمیر' موسیقی' شاعری اور ڈرامہ ۔اور آخرکار ہم ادب اور تصاویر کی تجارت پر پہنچ گئے ہیں' جو کسی سنجیدہ اور گہری اہمیت سے خالی ہے' اور ہر شخص کے ذوق کے مطابق عمل میں لایا جاتا ہے۔ آخری اور صنعتی آرائش کی قسم 'جو نہ تاریخی ہے' نہ تکوینی۔ اب ہمارے سامنے مشرقی قالین نہیں ہیں۔ جو ایران اور ہندوستان سے آتے تھے' نہ وہ دھات کا آرائشی سامان ہے' نہ چینی مٹی کے شہ پارے ہیں۔ مگر مصری(اور' بابلی فن میں بھی) فن' جیسا کہ یونانی اور رومی بھی فنی انحطاط سے دوچار ہیں۔ کریٹ کا کانسی کے دور کا فن خالص حرفتی فن ہے۔ جو شمالی مصر کے ہا نکسوس عہد سے بعد کے ذوق کا ترجمان ہے۔ اور اس کا ہمعصر بھی ہے۔ یونانی ۔ رومی فن سی پی او اور ہنی بال کے عہد سے لے کر شرفاء اور ذہین طبقے کے آرام اور تفریح کا ذریعہ ہے۔ اعلیٰ منقش چبوترے جو رومی نرد ای محفلوں میں استعمال کیے جاتے تھے' سے لے کر مغرب کے صوبوں کے آخری دور تک ہمیں' فن کی یکساں صورت نظر آتی ہے 'جس میں کہیں بھی کسی قسم کی تبدیلی پیدا نہیں ہوئی' جبکہ مصر اور عالم اسلام میں اور بدھ کے عہد کے بعد ہندوستان میں بھی اور کنفیوشس کے بعد چین میں بھی تبدیلی کے آثار نظر آتے ہیں۔

(۵)

داخلی تطابق کے باوجود اہرام اور گرجے مختلف ہیں' اور اسی اختلاف کی بنیاد پر ہم فاؤستی ثقافت کی روح کا طاقتور تناظر نظر آتا ہے' جس کے مسیح کی گہرائی پابندی قبول کرنے کے لیے تیار نہیں' اور ر ہگزر کی علامت بنا قبول نہیں کرتی۔ بلکہ ابتداء ہی سے ہر قسم کی نظر آنے والی حدود کو پار کرنا چاہتی ہے' کیا مصری ریاست کے تصور سے مختلف کچھ اور بھی ہو سکتا ہے' جو عظیم سیکسن قوم نے سیاسی ہوس کی بجائے شریفانہ متانت کے رجحان سے ظاہر کیا۔ وہ شہنشاہ جو تکلیف میں مبتلا ہوئے 'وہ تھے جنھوں نے سیاسی حقائق کی تمام

حدیں عبور کرلیں۔ اور جو اپنی حاکیت کی ہوس میں اتنے آگے بڑھ چکے تھے کہ اب ان کے لیے مزید سوچ وبچار کی گنجایش نہ تھی۔ مثال کے طور پر فران کونین اور ہونیتا سانافن۔ اس صورت میں لاتناہی مکان کا ایک ارفع علامتی وجود ظاہر ہوتا ہے۔ جو ناقابل بیان قوت کا مالک ہے۔ اور سیاست کے عملی میدان میں داخل ہوا۔ اوٹوز' کونرڈ دوم 'ہنری ششم اور فریڈرک دوم اور ان کے ہمراہ وا ئکنگ نارمن' جنھوں نے روس 'گرین لینڈ' انگلینڈ' سسلی اور تقریباً" قسطنطنیہ فتح کرلیا اور عظیم پاپایان روم' گریگری ہفتم اور انوسینٹ سوم' ان سب نے مل کر تقریباً" تمام 'معلومہ دنیا پر اپنا اثر ورسوخ قائم کرلیا۔ یہی وہ امتیاز ہے جو گریل' آرتھور ئین اور سگفرائڈا کے رزمیئے بیان کرتے ہیں' جو ہمیشہ قائم رہیں گے۔ ان کے مقابلے میں ہومر کے ہیرو جو جغرافیائی لحاظ سے بہت کم علاقے پر غالب آئے۔ اور صلیبی جنگوں کے جنگ جو' جن کا تعلق صرف ایلب سے لے کر لوئر کے معلومہ علاقوں سے تھا۔ اگر دیکھیں تو کلاسیکی عہد میں ایلیڈ وجود میں آئی اور اس کا سارا میدان مقامی اور محدود اور قابل شناخت ہے۔

ڈورک ثقافتی روح نے جن علامات کو حقیقت کا رنگ دیا۔ وہ ان کے اپنے دور اور علاقے کے افراد اور اشیاء تھیں۔ انھوں نے عظیم اور دوررس اشیاء کو جان بوجھ کر نظر انداز کر دیا۔ اور اسی وجہ سے مائی سینی عہد کے بعد کے زمانے سے متعلق آثار قدیمہ کا فقدان ہے' جو طریق اظہار بالآخر اس قوم نے اپنایا وہ ڈورک مندر ہیں۔ جو خارجی اثرات کا عکس ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ سرزمین کے مناظر پر بڑے بڑے ڈھیر ہیں' جو ہر قسم کی فنی خصوصیت سے محروم ہیں۔ اور مقامی تناظر سے ان کا کوئی تعلق نہیں' اور وہ اس قابل نہ تھے کہ عرصہ دراز تک قائم رہتے۔ مصری ستون بڑے ہال کے دروازوں کو سنبھالتے تھے' اور چھتوں کو سہارا دیتے تھے۔ یونانیوں نے اگرچہ مصوری دوسروں سے ادھار لی' مگر اسے اپنے مقصد کے لیے استعمال کیا اور عمارتوں کے اندرونی حصے کو دستانے کی صورت دے دی۔ بیرونی ستونوں کے سیٹ ایک طرح سے اندرونی متروکات کی یادگار ہیں۔

مجوسی اور فاؤستی روح 'اس کے برخلاف بہت اونچی اونچی عمارتیں بناتے تھے۔ ان کے تخیل کے خواب حقیقت کا روپ اختیار کر گئے۔ جبکہ اہم اونچی محرابی چھتوں کے نیچے داخلی گنجایش میں اضافہ ہوا' اور عمارت کی تشکیل میں ریاضی کے شعبہ الجزاء سے استفادہ کیا جانے لگا۔ اور اس طرح تعمیرات سے قبل ہی ان کا تجزیہ ممکن ہو گیا۔ وہ اسلوب جس کا آغاز برگنڈی اور فلانڈرز سے ہوا جہاں محرابی چھتیں تعمیر کی گئیں۔ جن میں محرابی روشندان اور اونچے پشتے 'جن کی وجہ سے اصل عمارت اپنے اردگرد کے ماحول سے آزاد معلوم ہوتی تھی۔ مجوسی عمارتوں کا اندر کے حصے میں کھڑکی ایک منفی عنصر معلوم ہوتی ہے۔ اور اس سے کوئی استفادہ نہیں کیا جاتا۔ نہ ہی اس کی کوئی فنی اہمیت ہے۔ ذرا صاف صاف کہیں' اس کی حیثیت دیوار میں ایک سوراخ سے زائد نہیں۔ جب کھڑکیاں لگانے کا رواج تھا' اور انھیں ناگزیر سمجھا جاتا تھا تو یہ صرف فنی مظاہرے کے لیے تھا ورنہ وہ گیلریوں اور مشرقی قدیم مستطیلی حصہ عمارت کے اوجھل ہو جاتیں۔ فاؤستی روح کے لیے کھڑکی ایک مخصوص شے ہے' اور اس کے عمقی تجربے کی ایک اہم علامت۔ اس سے

اس عزم کا اظہار ہوتا ہے' جس کے مطابق داخلیت سے نکل کر لامحدود کی طرف مائل بہ سفر ہوتا ہے۔ یہی عزم اس اجتماعی موسیقی سے ظاہر ہوتا ہے' جو بتدریج بلند معلوم ہوتی ہے۔ اس موسیقی کا آغاز اور ایجاد کا روم کو فخر حاصل ہے۔ اور اس کے مدت بعد جب اجتماعی مزامیری موسیقی کا رواج ہوا' اور اسے اس قدر عظمت حاصل ہوئی کہ میتھیو ہیشن دی رویکا' ژرائی ثان اور پاسی وال جیسے موسیقار نمایاں ہوئے' تو اسے گرجا گھروں کی ایک ضرورت قرار دے دیا گیا' اس طرح یہ واپس اپنے گھر پہنچ گئی اور یہ صلیبی جنگوں کی حجری زبان کی حیثیت اختیار کر گئی۔ کلاسیکی مادیت کے ہر آثار کو مٹانے کے لیے ایک انتہائی اہم آرایشی عنصر کو شامل کیا گیا' جو سنگی حد بندیوں کی پراسرار اور مؤثر قلب ماہیت کی روئیدگی کے لیے سد راہ ہے۔ پچی کاری میں حیوانات اور انسان(سینٹ پیری) کا رواج ہوا' جس کے ہر خط میں نغمگی اور موضوع کے زیروبم نے اہمیت حاصل کی۔ اور اس کے تمام سرور کثیر الصدائی فراریت میں گم ہو گئے۔ اور اس کا جسم جھولدار پارچات کی متعدد تہوں کی نذر ہو گیا' یہ گہری روحانیت ہے' جس نے سنجیدہ معانی عطا کیے اور بڑے بڑے شیشوں والی کھڑکیاں گرجاؤں میں بنائی جانے لگیں' جن کے صاف شفاف کروم کے حواشی نے غیر جسمی مصوری کو رواج دیا۔ یہ ایک ایسا فن تھا جو اس سے قبل کہیں بھی زیر عمل نہیں آیا' اور اس کی صورت ایسی تھی کہ کلاسیکی دیواری نقاشی میں اس کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ پیرس کے سینٹ چیپل کے گرجے میں کی گئی نقاشی میں جسمانی خطوط کا کوئی نشان نہیں۔ اس کے بعد اس عہد کا آغاز ہوا' جس میں پتھر نے شیشے کے لیے جگہ خالی کر دی' اور ختم ہو گیا۔ البتہ دیواری نقش ونگار برابر ساتھ دیتا رہا بلکہ اپنے رنگوں کی وجہ سے ایک مؤثر عنصر ثابت ہوا۔ یہ عمل سطح کی بجائے رنگوں پر زیادہ انحصار کرتا ہے' یہ سطح کے نشیب وفراز سے اتنا ہی مصرئی ہے جتنا کہ باجے کے سر اور اس میں تشکیل دی گئی صورتیں لاتناہیت کا حصہ ہیں۔ اس کا مقابلہ فاؤستی گرجے کے روح سے کریں۔ یہ اس کے مقابلے میں بہت کم بلند قوسی چھت سے مسقف ہے۔ اس میں متعدد رنگوں کی روشنیاں منعکس ہوتی ہیں' اور ناف کلیسا سے لے کر منڈی تک ہر شے کو منور کرتی ہیں۔ عربی(فی الحقیقت ابتدائی عیسائی بازنطینی) گنبد گرجے کی عمارت کا حصہ بن گیا' قطع قبہ یا گرجے کا مثمن گنبد فضا میں تیرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ جس نے تفری ثقل کے کلاسیکی تصور کو شکست دے دی۔ مرغولے اور ستون بھی تعمیری اصول مروجہ کی خلاف ورزی تھی۔ جہاں تک کہ عمارات کے بیرون جات کا تعلق ہے' وہ قطعاً" موجود نہیں۔ اور اس وجہ سے ایسی صورت بن گئی ہے کہ نہ کوئی عمارت کے اندر داخل ہو سکتا ہے۔ اور نہ باہر نکل سکتا ہے اور کوئی بنائی گئی غار میں پھنس جائے تو وہ روشنی سے بھی محروم ہو جاتا ہے۔ کسی طباع خوش ذوق نے ایسی گول اور کثیر الاضلاع اشکال بنا دی ہیں۔ جن میں راستہ ڈھونڈنا ایک مشکل کام ہے۔ ایک سنگی ڈول کے ساتھ اس طرح وزن باندھ دیا گیا ہے کہ وہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ لاوزنی کی کیفیت میں فضا میں جھول رہا ہے۔ اس کے باوجود عمارت کے اندرونی حصے کو بغیر کسی دروازے کے بند کر دیا گیا ہے۔ اور تمام تعمیری خطوط چھپا دیے گئے ہیں۔ بے معنی روشنی اندر آنے کا سامان کر دیا گیا ہے۔ جو گنبد کے مرکز سے اندر آرہی ہے' اور دیواروں کی تعمیر اس نہج پر کی گئی ہے جو میسوپوٹیمیا کی خصوصیت ہے۔ اس فن کے یہ اہم شاہکار ہیں۔ ریونا میں ایس وائٹل اور قسطنطنیہ میں ہاجیہ صوفیہ اور مسجد اقصیٰ کا حجری گنبد' جو یروشلم میں واقع ہے۔ انھیں خصوصیات کے حامل ہیں۔ مصری جن مقامات پر دیواری نقاشی

کرتے ہیں' فاؤستی ثقافت اس سے احتراز کرتی ہے۔ اور اس کے لیے کم فہمی کی بنا پر عمق کا مشورہ دیتے ہیں۔ جبکہ روسی ماہرین تعمیرات اپنی شیشے کی تصاویر کو کائنات بغیر مکان کے تصور کو پیش کرنے کے لیے بناتے ہیں۔ مجوسی اپنی دیواروں کو سنہری نقاشی سے مزین کرتے ہیں۔ اور اس پچی کاری کی وجہ سے ان کا فن بے معنی ہو کر رہ گیا ہے۔ پریوں کی کہانیاں جو شمالی علاقوں میں ملتی ہیں' وہ مصور کے فن کا پرکشش حصہ ہیں۔

(٦)

لہٰذا عظیم اسلوب کا تناظر یہ ہو گا کہ اس کا صدور عظیم کائنات کی روح سے ہوتا ہے' جو ارفع ثقافتوں کی اعلیٰ علامت ہے۔ جو شخص اس لفظ کی روح کو اچھی طرح نہ سمجھ سکے' تو اسے معلوم ہونا چاہئے کہ یہ لفظ صورت کی مکمل شکل کا اظہار نہیں کرتا' بلکہ صوری تاریخ بیان کرتا ہے یہ فن کے اجزاء اور پریشان ٹکڑوں کو اکٹھا کر کے' نیز ابتدائی انسان کے آثار کو یکجا کر کے ایک جامع یقین کے ساتھ اور موزوں اسلوب کے تحت صدیوں کی تاریخ کو تسلسل کے ساتھ تشکیل کرتا ہے۔ صرف عظیم ثقافتوں کا فن 'اور وہ فن جو ختم ہو چکا ہے' اور وہ فن جس کا آغاز ہو رہا ہے' جس کے لیے اظہار کے موزوں اور متوثر وسائل موجود ہیں'

اسی فن کے پاس اپنا اسلوب بھی ہوتا ہے۔ کسی اسلوب کی نامیاتی تاریخ میں ایک 'قبل' ایک 'نفی' اور ایک "مستقبل" شامل ہوتا ہے ۔ مصر کے پہلے حکمران خاندان کی بیل والی مہر اس عہد تک مصر کے وجود کی نشاندہی نہیں کرتی۔ بلکہ تیسرے خاندان تک بھی ایسے آثار موجود نہیں ' جنھوں نے اپنا اسلوب معین کرلیا ہو۔ اور اس کے بعد اتنا اچانک اور اتنا یقینی طورپر وہ اپنا اسلوب متعین کرلیتے ہیں ۔ اسی طرح کرولنگن کا عہد اسالیب کے مابین عبوری عہد ہے ۔ ہم دیکھتے ہیں کہ وہ کئی اشیاء کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور حقیقی اسلوب تلاش کرتے ہیں ۔ مگر کسی صورت میں بھی ان کے داخلی اظہار کا وجود نہیں ملتا۔ آچن موسیقار موسیقی تخلیق تو کرتا ہے اور یقین کے ساتھ اپنا کام کرتا ہے' مگر خود اپنے یقین واعتماد کو محسوس نہیں کرتا

دارربرگ کے قلعے میں مارین کرچی (۷۰۰ء) اور اس کا ہمزاد سالونیکا کا گرجا (سینٹ جارج) اور سینٹ جرمائن کا گرجا ڈس پریز (۸۰۰ء) اپنے چھوٹے گنبدوں اور نعل نما طاقچوں کے ساتھ بالکل مساجد معلوم ہوتے ہیں۔ کیونکہ تمام مغربی یورپ ۸۵۰ء سے لے کر ۹۵۰ء تک تعمیرات سے بالکل خالی ہے ۔ اور آج کے دور میں روسی فن دو مختلف اسالیب کے مابین استادہ ہے۔ قدیم قسم کا چوبی ہشت پہلو خیمہ نما جس کی دیواریں سیدھی اونچی چلی گئی ہیں۔ (اس قسم کی تعمیرات ناروے سے مانچوریا تک چلی گئی ہیں) اس پر باز نطینی نقاشی کی پچی کاری کی گئی ہے اور یہ ڈینیوب سے لے کر آرمینیا ' ایران ' اور قفقاز تک چلا گیا ہے' ہمیں روسی اور مجوسی ارواح میں جزوی اشتراک نظر آتا ہے' مگر ابھی تک ارفع نشان غیر محدود تسویہ نہ مذہب میں اور نہ تعمیر میں 'کہیں نظرنہیں آتا۔ گرجے کی چھت پہاڑی کی شکل میں اوپر کو اٹھتی ہے۔ مگر سطح زمین سے زیادہ اوپر نہیں ۔ اور اس پر خیمہ نما چھت بٹھا دی جاتی ہے جس کے کنارے منڈیروں کی ٹوپیوں سے ڈھانپ دیے گئے ہیں 'جس سے عمودی رجحان ختم ہو گیا ہے' وہ نہ تو رومی گھنٹہ گھروں کی طرح رہے

اور نہ ہی مسجدوں کے گنبد کی شکل اختیار کرسکے' بلکہ عمارت کی افقیت کی وجہ سے بیٹھے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ عمارت کا افقی تصور صرف باہر سے دیکھنے پر ہوتا ہے ۔جب ۱۷۴۰ء کے قریب سائی ناڈ نے خیمہ نما چھتوں کا امتناع کردیا' اور قدیم پیاز نما گنبدوں کے احیاء کا حکم جاری کیا تو کمزور اسطوانہ ستونوں پر بھاری بھاری گنبد تعمیر کردیے گئے اور ان ستونوں کی تعداد کچھ بھی ہو سکتی تھی ۔ یہ چھت کے حجم کے منصوبے پر منحصر تھا اس دور تک کوئی سلوب ۔ متعین نہ ہوا ۔ بلکہ ایک وعدہ تھا کہ اگر حقیقی روسی اسلوب دوبارہ زندہ ہوگیا' تو اس کے ساتھ اسلوب بھی وجود میں آجائے گا ۔

فاؤستی مغرب میں یہ بیداری ۱۰۰۰ء سے کچھ قبل ہی وجود میں آگئی۔ ایک ہی لمحے میں رومی اسلوب سامنے آگیا ۔ ایک غیر مستحکم سطح پر غیر مستحکم سیال مکانی منصوبے کو ختم کردیا گیا ۔ اور ایک سخت متحرک مکانی تصور وجود میں آگیا۔ آغاز ہی سے اندرونی اور بیرونی تعمیر آپس میں مربوط کردی گئی ۔ دیواروں کو صوری تشکیل عطا کی گئی ۔ جو کسی اور ثقافت میں موجود نہیں تھی ۔ آغاز ہی سے کھڑکی اور گھنٹہ گھروں کو معنی بخشے گئے ۔ اور انھیں مستقل صورت عطا کردی گئی ۔ صرف اس کی ترقی کی منصوبہ بندی باقی رہ گئی ۔

مصری اسلوب میں غیر شعوری طورپر ایک اور علامتی قوت کا اضافہ ہوا۔ (۲۹۳۰ ق م) چوتھی سلطنت کے دوران راستے کا تصور وجود میں آیا۔ عمق کے اس تجربے روح کو سمت کے عنصر سے آشنا کیا۔ مکانی عمق نے زمان فاصلے ' موت اور قضاؤ قدر کی اہمیت اور اظہارمیں شدت آشنا کیا۔ طول وعرض کے حساس ابعاد مساویانہ رہنمائی کے تحت انجام کی طرف رہنمائی کرنے لگے ۔ مصری برجستہ کاری 'جسے قریب ہی سے دیکھا جاسکتا ہے۔ اور اس طرح تبدریج اور مسلسل بنائی گئی ہے کہ ناظر کو دیواروں کے ساتھ ساتھ متعینہ سمت میں آگے لے جائے۔ یہ اسلوب تعمیری پانچویں سلطنت کے آغاز کے ساتھ ہی وجود میں آیا ۔ اس کے ساتھ ہی تعمیرات کا ایک سلسلہ وجود میں آنے لگا ۔ چینی کچھ وقفے کے بعد اہرام مصر 'مجسمے اور ایک راستہ جس سے مصری ثقافت بے حد مانوس ہے' قبر کا راستہ ہے ۔ ذرا غور کریں کہ قدیم دور کے ہندی ستون کتنی جلدی اہرام مصر میں تبدیل ہو گئے ۔ اور اس قدر باہم مربوط ستونوں کا نظام وجود میں آیا' جس سے اردگرد کا تمام ماحول اوجھل ہو گیا ۔ یہ ایسی شے ہے 'جو کسی بھی ثقافت میں دوبارہ تعمیر نہیں ہوئی ۔

اس اسلوب کی عظمت ہمیں جامد اور غیر متغیر معلوم ہوتی ہے۔ اور یقیناً" یہ اس احساس سے ماورئی ہے' جو ہمیں خوف زدہ اور آروز مند رکھتا ہے' لہٰذا اس کی وجہ سے ذیلی کرداروں میں عدم سکون اور ذاتی تحرک کی لہرپیدا ہوتی ہے ' جو صدیوں تک جاری رہتی ہے ۔مگر اس کے برعکس ہم اس امر میں کوئی شبہ نہیں کرسکتے کہ ایک مصری کے لیے فاؤستی اسلوب (جو ہمارا اسلوب ہے اور رومی اور روکو عہد سے اور سلطنت کے دور سے) اپنی بے آرام اور مسلسل تحقیق اور کسی شے کی تلاش ہمارے تصور سے بھی زیادہ مستقل اور یکساں ہے ۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ہمیں یہ فراموش نہیں کرنا چاہئے' کہ اسلوب کے تصورات جن پر ہم بحث کرر۔ ۔ وی ' رومانی' نشاۃ ثانیہ یا عربی اور روکوکو ' سب ایک ہی اسلوب کے مختلف مدارج ہیں 'نہ

ان میں فطری طور پر بعض اختلاف پائے جاتے ہیں ۔ جن کے ہم یا دوسرے کئی افراد جن کے تصورات مختلف ہیں ' اظہار کرتے رہے ہیں ۔ فی الحقیقت شمالی نشاۃ ثانیہ کا داخلی اتحاد متعدد دوبارہ تعمیر کی گئی عمارات میں خواہ وہ رومانی ہوں یا سترہویں اور اٹھارویں صدی کی بدذوقی کی نمائندہ ' اظہار ہوتا ہے۔ راکوکو کے آخری دور میں جو رومی اثرات کے تحت کام ہوا ہے۔ ان میں بھی یہ رجحان پایا جاتا ہے اور اس سے قطعاً" کوئی حیرانی نہیں ہوتی ۔ دیہاتی فن میں رومی اور باروق فن یکساں رہے ہیں۔ اور پرانے قصبات کی گلیاں جن میں ہر نوع کا توازن پایا جاتا ہے ۔ ہر قسم کے روکار اور کنیسئے ' (جن میں ہر قسم کے رومانی یا رومی ' یا نشاۃ ثانیہ یا باروق یا روکوکو میں بعض اوقات ناممکن معلوم ہوتے ہیں) یہ ظاہر کرتے ہیں کہ ان سب میں خاندانی مشابہت موجود ہے ۔ اور اس سے بھی زیادہ ہے جتنا کہ یہ لوگ محسوس کرتے ہیں ۔

مصری اسلوب خالص تعمیراتی تھا ' اور جب تک مصری روح قائم رہی ' اسی انداز میں رہا۔ صرف یہی اسلوب تعمیر ہے کہ جس میں آرایش برائے آرایش کا تصور کلی طور پر مفقود ہے ۔ اس میں فن کو تفریح بنانے کے کسی اقدام کو اجازت نہیں ملی ۔ نقاشی کا کوئی مظاہرہ نہیں۔ مجسموں کے دھڑ موجود نہیں ۔ لامذہبی موسیقی کا کوئی سراغ نہیں ملتا ۔ آئی اونی دور میں کلاسیکی اسلوب کا مرکز ثقل تعمیری فن سے آزاد صنعتی آرٹ کی طرف منتقل ہو گیا ۔ جبکہ باروق (سترہویں اٹھارویں صدی کا فن) میں مغربی اسلوب کا موسیقی میں دخل ہو گیا ۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اٹھارویں صدی کا تمام تعمیری کام بھی اسی رنگ میں رنگا گیا ۔ عربی دنیا میں جسٹینین اور خسرو نوشیرواں کے بعد عربی فن تعمیر کی تمام خصوصیات تحلیل ہو گئیں ۔ اور اس کی جگہ مجسمہ سازی اور تصور کشی نے لے لی 'جسے آجکل حرفتی فن سمجھا جاتا ہے 'مگر مصر میں فن تعمیر کی شہنشاہی قائم رہی البتہ اس نے اپنی زبان کو ذرا نرم کرلیا' چوتھی سلطنت کے اہرام کے مندروں کے صحن (اہرام شیفرین) میں غیر محترم گوشہ دار ستون موجود ہیں ۔ پانچویں سلطنت کی عمارات میں (اہرام ساہورے) ہمیں پہلی دفعہ نصیبہ ستون دکھائی دیتے ہیں۔ نیلو فر اور سنبل کی شاخیں جو پتھروں سے تیار کی گئی ہیں۔ سفید شفاف سنگ مرمر کے (جو پانی کی علامت ہے) وسیع وعریض فرشوں سے نکلتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ ان کے چاروں اطراف قرمزی دیواریں بنادی گئی ہیں۔ چھت پر پرندے اور ستارے منقش ہیں ۔دروازے سے لے کر مندر کے ہال تک کا مقدس راستہ' جسے تصویرِ حیات کہنا چاہئے ۔ ایک ندی ہے۔ بلکہ خود دریائے نیل' جو سمت کے ساتھ مل کر ارفع علامت کی شکل اختیار کرگیا ہے۔ مادر ارض کا روح سے اتحاد اسی علامت سے بلند ہوتا ہے ۔

چین میں اس غم انگیز باب ہیکل کی بجائے جس کی دیواریں بلند اور پھاٹک تنگ تھا۔ ہمیں روحانی دیوار نظر آتی ہے (ین پی) جو راستے کو اندر گم کردیتی ہے ۔ چینی شخص زندگی کی طرف لڑھک جاتا ہے' لہٰذا تاؤ کے پیچھے پیچھے راہ حیات پر چل نکلتا ہے۔ وادی نیل کی طرح ہو آہنگ ہو کا ارضی تناظر بھی نشیب و فراز سے خالی نہیں ۔ اسی طرح مندر کا راستہ بھی چین کے گلشن کی تعمیرات کی طرح پیچیدانی راستوں سے منسلک کیا گیا ہے ۔ جو بڑا عجیب وغریب اور پراسرار معلوم ہوتا ہے۔ اس پر اسرار طریق کار کے تحت اقلیدی

حیات کو چھوٹے چھوٹے متعدد جزیروں اور راس ہائے مرتفع واقع ایجین سے مناسبت معلوم ہوتی ہے۔ اور تندخو مغربی لا متناہیت میں گھومتا پھرتا ہے۔ خدا نے اسے فران کو نیا' برگنڈی اور سیکسونی کے وسیع میدان عطا کردیے ہیں جو لا متناہیت کی علامت ہیں ۔

(۷)

مصری اسلوب ایک بہادر روح کا اظہار ہے۔ مصری باشندے نے اپنی ریاضت اور قوت کو خود کبھی محسوس نہیں کیا اور نہ کبھی ان کا اظہار کیا ہے۔ اس نے ہر موقع پر ہمت دکھائی 'مگر منہ سے کچھ نہیں کہا رومی اور باروق نے اس کے بخلاف ۔ جب مشکلات پر قابو پالیا ' تو وہ صوری اظہار سے مکمل طور پر آشنا تھا ' شیکسپیر کے ڈرامے کھلم کھلا عزم اور کائنات کی شدید کشمکش پر بحث کرتے ہیں۔ کلاسیکی باشندہ فطری قوتوں کے سامنے کمزور تھا ۔ وہ خوف اور رحم ' اعانت اور بحالی کے جذبات سے شمسی ثقافت میں مصیبت کا مقابلہ کیا جاتا۔ ارسطو کے مطابق ایتھنز کے المیہ پر یہ اثرات براہ راست ہدف تھے۔ یونانی تماشائی ہرایک کو مصیبت میں مبتلا دیکھتا (ہر شخص اساطیر اور اس کے کرداروں سے بخوبی واقف تھا کیونکہ سب ایک ہی مقام پر رہتے تھے) کہ قسمت مصیبت زدگان کو غیر معقول انداز میں تکالیف دی ہیں۔ اور اس کا رد عمل یہ ہوتا کہ فطرت کی قوتوں کے مقابلے کے لیے کوئی امکانات قابل ادراک نہیں ہیں۔ اور وہ مصیبت زدہ شخص کو ہشاش بشاش چہرے ' بہادری سے مقابلہ کرتے ہوئے' مرتا دیکھتا۔ اس کی اپنی اقلیدسی روح اس عمل سے معراج پاتی اگر زندگی ہر صورت میں بے قیمت شے ہے' تو اسے ضائع کرتے ہوئے بہادری کا عظیم مظاہرہ اس قدر کم قیمت نہ تھا۔ یونانیوں نے نہ کوئی خواہش کی اور نہ کوئی عمل۔ بلکہ قوت برداشت میں ایک دلکش حسن کو دریافت کرلیا ۔ یونان کے قدیم اشخاص مثلاً" بیمار اوڈیسی اس ' اور سب سے بڑھ کر ایچی لیس' جو یونانی مردانگی کا معمار تھا۔ ان سب میں یہ کرداری وصف موجود تھا۔ کلبی اور رواقی اور ابیقوری فلسفیوں کا نقطہ نظر ایک ہی تھا ' دیو جانس ایک گڑھے میں گھس گیا۔ یہ سب سنجیدہ معاملات سے چشم پوشی ۔اور ذمہ داریوں سے بچنے پر پردہ ڈالنے کی کوشش ہے۔ اور مصری رُوح کے مقابلے اور مدافعت کے عمل کے مقابلے میں انتہائی بزدلی کے مظاہرے کی تصویر ہے۔ شمسی شخص جب زندگی سے فرار ہو کر زیر زمین چلا جاتا ہے۔ خواہ وہ خودکشی کا ارتکاب کرلے' جو اسی ثقافت کا خاصہ ہے (اگر ہم اس سے ملتے جلتے ہندو تصورات کو نظرانداز کردیں) تو اس عمل کو اعلیٰ اخلاقی فعل قرار دیا جائے گا اور اسے رواجی علامت کے تقدس کا درجہ دیا جائے گا۔ ڈائیونی مد ہوشی جس کا مطلب ہے اپنے آپ کو بے ہوشی کے سمندر میں غرق کردینا' مصریوں کی ثقافت میں قطعاً" معلوم نہ تھا لہٰذا یونانی ثقافت کو کم تر' آسان اور سادہ قرار دیا جائے گا ۔ اس کی تیکنیک کا اگر مصریوں یا بابلیوں سے مقابلہ کیا جائے تو اسے واضح طور پر معدوم قرار دینا ہوگا ۔ کسی بھی آرایشی لل میں ان کے برابر افلاس نظر نہیں آئے گا۔ اور ان کی اشکال میں بھی یہی افلاس موجود ہے' جو بہت نمایاں ہے اگر اس قدر رعایت کردی جائے کہ ان کی ابتدا میں ان کے فن کی ترقی کا معیار اس سے بہت بہتر تھا ' جو بعد میں ظاہر ہوا۔ ڈورک اسلوب تمام کا تمام توازن اور پیمایش پر مبنی تھا۔ اگر یہ تسلیم بھی

کرلیا جائے تو صرف نظر کرنے میں کیا حکمت ہے؟ یونانی فن تعمیر جس میں وزن اور سہارے اور پیمانے کی مخصوص تصغیریت ' سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مشکل تعمیری حالات میں یونانی صرف نظر اور پہلو تہی کے عادی ہیں۔ اس کے بر عکس وادی نیل کی تہذیب اور بعد میں آنے والی شمالی ثقافتوں میں مشکل حالات ' بلکہ ان کی تلاش کی جاتی۔ بیشتر حالات میں ان کا علم ہوتا اور مائی سینی دور میں بھی ان سے پہلو تہی نہ کی جاتی - مصری بڑی بڑی عمارات کے لیے مضبوط پتھروں کو پسند کرتے۔ یہ ان کے ذاتی شعور کے مطابق تھا کہ اپنے لیے ہمیشہ سخت تریں تفویض کا انتخاب کیا جائے - مگر یونانی اسے ٹال دیتے - ان کا فن تعمیر اپنے لئے پہلے چھوٹے چھوٹے کام منتخب کرتا ' اور پھر کلی طور پر کام بند کردیتا - اگر ہم اجتماعی موازنہ کریں اور مصریوں میکسیکو والوں سے یا صرف اہل مغرب ہی کے کام کو دیکھیں ' تو ہم ان کے اسلوب کار کی کمزور رفتار دیکھ کر حیران رہ جاتے ہیں - چند ڈورک مندروں کی تعمیر ہوئی' اور اس کے بعد ان کے تعمیری کاموں کا اختتام ہو گیا۔ جب ۴۰۰ کے قریب کورن تھین کا دارالحکومت وجود میں آیا' تو ان کا تعمیری کام ختم ہو چکا تھا - اس کے بعد جو کچھ ہوا' وہ موجود عمارات میں ترمیم کے سوا کچھ نہیں تھا -

اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ہر شے کے معیار اور نمونے مقرر کیے گئے' اور اسلوب کی قسم بندی کی گئی - ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرلیں - مگر جو معیاری نمونہ مقرر کردیا گیا ہے' اس سے باہر کوئی اقدام نہ کیا جائے - اور سختی سے حدود کے اندر رہا جائے۔ اسے لامتناہی امکانات کو تسلیم کرنے کا ایک حیلہ قرار دینا چاہیے۔ یونان میں ستونوں کی تین اقسام تھیں - اور جب کبھی کوئی تعمیر کی جاتی تو ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرلیا جاتا - کسی مشکل سے عہدہ براہونے کے لیے (مثلاً" وترووی اس کو ایک اختلاف سمجھا گیا) کونوں پر جھری دار مرحے اور چشمے تعمیر کردیے گئے - اور اس کے قریب کے ستونوں میں فاصلہ کم کردیا گیا' یہ کسی نے نہ سوچا کہ نقشے کی صورت ہی بدل دی جائے اور موقع کے مطابق نئی تشکیل کرلی جائے - اگر ابعاد میں وسعت کی ضرورت ہوتی' تو اس ضرورت کو پورا کرنے کے لیے انطباق ' پیوستگی ' یا اضافی عناصر سے کام لیا جائے - مثلاً" تھیٹر ہال (کلوزیئم) کے گرد تین حلقے بنا دیے گئے - اور مائلٹس کے ڈی ڈا ئم (نا تیہ) کے سامنے ستونوں کی تین قطاریں بنادی گئیں - اور پر گاجم کی بڑی عمارتوں میں ایک نا اختتام انفرادی اور غیر منسلک محرک قائم کردیے گئے - اسی طرح گیت نظم و نثر کے اسلوبی اقسام کو بیانیہ اور الیہ میں تقسیم کر دیا - عالی بنیادوں پر ' بنیادی امور پر اخرجات کو کم سے کم رکھے جاتے ہیں اور فنکار کے لیے اخراجات کی تفصیل طلب کی جاتی ہے۔ یہ ساکن اجناس کی سکونی ترکیب ہے' اور یہ فاؤستی ثقافت کی لا محدود قوت تخلیق اور جدت تحقیق اور صوری تشکیل کی پیہم کاوشوں کے بالکل بر عکس ہے -

(۸)

اب ہم اس قابل ہیں کہ ارفع اسلوبی طریق کی نامیاتی حیثیت کی جانچ پڑتال کریں۔ بے شمار دیگر

معاملات کی طرح اس میں بھی گوئٹے پہلا شخص تھا' جسے بصیرت حاصل ہوئی - اس معاملے میں بھی جیسا کہ دیگر امور میں وہ "وِ یلیس پیٹر کولس" کے متعلق کہتا ہے - "اس کے نقطہ نظر کے مطابق تمام فنون کو بطور نامیاتی (زندہ اشیاء) دیکھنے کے لیے نہیں کہا گیا تھا۔ یہ ایک غیر نمایاں آغاز ہوتا۔ آہستہ آہستہ پروان چڑھتا - یا جلد جلد نمو حاصل کر کے بتدریج فناہ ہو جاتا ' جیسا کہ تمام زندہ صورتوں میں ہوتا ہے - اگرچہ بعض حالتوں میں انفرادی طور پر یہ خصوصیت عطا کی گئی ہے -" یہ فقرہ تاریخ فن کی تمام تاریخ کی قلب ماہیت کو بیان کرتا ہے - اسلوب ایک دوسرے کو نبض کی حرکت کی طرح پیچھے لہروں میں نہیں چلتے۔ یہ فن کار کی شخصیت' ارادے یا دماغ پر نہیں ہوتا کہ وہ کوئی اسلوب تیار کر لے۔ بلکہ خود اسلوب فن کار کو کسی راہ پر لگاتا ہے۔ اسلوب بھی ثقافت کی طرح ایک ارفع تناظر ہے۔ گوئٹے کے مفہوم کے مطابق ' یہ اسلوب فن ہو' یا مذہب، اور فکر سے متعلق ہو' یا یہ اسلوب حیات ہی ہو۔ اسلوب بھی فطرت کی طرح بیدار انسان کو ہر آن نئے تجربے سے روشناس کراتا ہے - اس کا ہمزاد ' آئینہ تصور ارد گرد کے عالمی تناظر میں موجود رہتا ہے۔ لہٰذا کسی ثقافت کی تاریخی تصویر میں صرف ایک ہی اسلوب ہو سکتا ہے 'وہی ثقافتی اسلوب ہے۔ اسلوب کو ادوار کے حساب سے زیر بحث لاکر غلطی کی گئی ہے۔ رومانی' رومی ' باروق ' روکوکو ' فلسطی 'گویا کہ اسلوب بھی اسی طرح ایک اکائی ہے' جیسا کہ مصری یا چینی (یا بعض کے نزدیک قبل تاریخی) اسلوب - رومی اور باروق ' شکل و صورت میں یکساں ہیں - اور مغربی اسلوب جو پختہ کار کی راہ پر گامزن ہے اور پختہ کاری بھی ہے - ہمیں اسلوب کے جائزے میں جو شے درکار ہے 'وہ عدم تعلق اور آزادی عصبیت ہے۔ اور عزم تجرید ہے اس سے ہم تکلیف سے بچ جائیں گے - ہم نے ہر شے کی صنف بندی کرلی ہے - ہر صوری میدان کو تقسیم کرلیا ہے - اس طرح ہر جزو کو ہم نے اسلوب سمجھ لیا ہے' اور یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس سے ہماری بصیرت کو گمراہ کردیا گیا ہے' جیسا کہ تاریخ میں قدیم ' وسطانی اور جدید کی تقسیم نے ہمیں نقصان پہنچایا ہے۔ مگر حقیقت میں جیسا کہ پلازو فرنیز کے دربار میں ہوا۔ مگدی برگ کے گرجے کا اندرونی حصہ ' اور اٹھارویں صدی میں تعمیر کردہ جرمنی کے قلعوں کی سیڑھیاں ' سیٹ پیڑوکلس کے مسقف راستے سے زیادہ مشابہ ہیں - یہی مشابہت ڈورک اور آئی اونی تعمیرات میں پائی جاتی ہے۔ لہٰذا آئی اونی ستونوں کو ڈررک عمارتوں کے ستونوں کے بالکل مشابہ سمجھنا چاہئے - چونکہ متاخر رومی تعمیرات ' ابتدائی باروق تعمیرات سے یکسانیت کی حامل ہیں - اسی طرح رومانی بھی متاخر باروق سے مثلاً" میئز کے گرجے کے بالائی حصے میں عبادت گاہ کا حسن دیکھا جاسکتا ہے۔ اور ہماری آنکھوں نے ابھی تک مصری قدیم سلطنت اور وسطی شہنشاہیت کے عناصر ڈورک اور رومی ابتدائی حالت۔ اور آئی اونی اور باروق شباب سے موازنہ کیا جاسکتا ہے' کیونکہ بارھویں خاندان کے بعد کے دور میں تمام ثقافتیں بڑی تعمیرات میں باہم تعاون کرتی رہی ہیں -

تاریخ کے ذمہ یہ فرض ہے کہ وہ تمام اعلیٰ اسالیب کی تقابلی سوانح تحریر کرے' کیونکہ یہ تمام اجسام نامی' جو کہ متجانس ہیں' ایک ہی قسم کی تاریخی تشکیلات نوعی کی حامل ہیں -

آغاز میں بزدل' مایوس اور عریاں اظہار وجود میں آتا ہے' جس کا تعلق نوبیدار روح سے ہوتا ہے جو

ابھی تک اپنے اور کائنات کے مابین ارتباط کی تلاش میں ہے۔ اور تصورات پوری طرح سے واضح نہ ہونے کی بنا پر خیالات اجنبی اور لاتعلق معلوم ہوتے ہیں۔ قدیم عیسائی تہ خانے کے نقش ونگار میں' جو بشپ برنارڈ کی عمارت واقع ہلڈے شیم کا حصہ ہے' معصومانہ خوف کی جھلک نظر آتی ہے۔ یہی صورت چوتھی سلطنت کے ستونی ہال واقع مصر میں بھی موجود ہے۔ فنون کی بہار 'امکانی صوریات کا سنجیدہ اظہار ایک دبی ہوئی شدید کشمکش ان مناظر کشی کے نمونوں میں دکھائی دیتی ہے 'جو ابھی تک زنگ آلود نظر آتی ہے' جو ابھی تک اس جدوجہد میں ہے کہ اسے کوئی موزوں مقام مل جائے ' جہاں پر وہ اپنا مظاہرہ کرسکے ۔ پھر روی تعیرات میں ایک مسرت کی لہر رواں دواں نظر آتی ہے۔ قسطنطینی دور میں با سلیقی گنبدی گرجے ' جن میں آرائشی منبت کاری پائی جاتی ہے' جس کا موازنہ پانچویں مصری سلطنت کے مندروں سے کیا جا سکتا ہے۔ عمل تکوین سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک مکمل صوری زبان پر مہارت حاصل کی جاچکی ہے۔ اور اس کی روشنی ہر طرف منعکس ہو رہی ہے۔ اور اسلوب کی پختگی ایک طاقتور' پر شکوہ علامتی اور سمتی افق اور قضاؤ قدر کے امور سے آشنا ہو چکی ہے ۔ مگر ولولہ خیز طفولیت اپنے انجام کو پہنچی۔ اور روح کے اندر اختلافات نے دخل اندازی شروع کر دی۔ نشاۃ ثانیہ ' موسیقی و سرخوشی کی شمسی ذورک بازنطینیت سے مخالفت (۴۳۵ء) جس کے باعث سکندریہ اور ماورئی علاقے سے مسرت افزا تعلقات ' اتفاقی فن کی تقلید' یہ سب مل کر یہ ظاہر کرتے ہیں کہ اس زمانہ مزاحمت میں (خواہ وہ مزاحمت مؤثر ہویا غیر مؤثر) ایک ایسا رجحان پیدا ہوچکا تھا جو تمام حاصل کردہ فنی ترقی کو تباہ و برباد کردے ۔ اس لمحے کی ترجمانی بہت مشکل ہے اور اس غرض سے کوشش کی یہاں ضرورت بھی نہیں ۔

اب جس امر پر بحث کی جائے گی وہ تاریخی اسلوب کا مردانہ پن ہے۔ ثقافت عظیم شہروں کی ذہانت آمیزی کی وجہ سے تبدیل ہو رہی ہے۔ شہری حلقے دیہات پر غلبہ حاصل کرلیں گے ۔ اور اس کے ساتھ ساتھ اسلوب بھی علم و دانش کا موقع بنتا جارہا ہے۔ ارفع علامتی نظام ختم ہورہا ہے اور انسانی فسادات کی صورت کا وجود باقی نہیں رہا ' زیادہ نرم خو زیادہ دنیا دار فنون نے پتھروں کے بھاری بھرکم فن کو مار بھگایا ہے۔ مصر میں بھی دیواری نقاشی اور مجسمات میں نرم روی پیدا ہو چکی ہے ۔ فن کار ظاہر ہوتا ہے اور ایسی منصوبہ بندی کرتا ہے جو مقامی سرزمین سے ظاہر ہو۔ ایک دفعہ پھر حیات 'ذات آشنا ہوتی ہے اور اب خوابوں کی دنیا سے اپنا رشتہ توڑ لیتی ہے' اور پر اسراریت پر اعتراض کرتی ہے اور نئے فرائض کی ادائیگی کے لیے جدوجہد کرتی ہے۔ جیسا کہ ابتدائے باروقی عہد میں مائکل انجلو نے شدت عدم اطمینان کے زیر اثر فنی حدود کے خلاف جہاد کرتے ہوئے سینٹ پطرس کا گنبد بنایا ۔ یہ جسٹینین اول کا عہد تھا ۔ جس نے حاجیہ صوفیہ کی تعمیر کی۔ اور ریونا کے باسلیقی گنبدوں میں منبت کاری کی۔ مصر میں بارہویں خاندان کے آغاز میں سیوسوسٹر کے نام پر اور ہیلا کے فیصلہ کن دور میں (۶۰۰ء) غالباً" جس کا فن تعمیر نے بلکہ یقینی طورپر ان اوصاف کا اظہار کیا' جن کی اس کے پوتے ایس چائی لس کے عہد میں گونج سنائی دی ۔

پھر وہ وقت آیا کہ اسلوب پر خزاں کی جھلک دکھائی دینے لگی۔ ایک دفعہ پھر روح نے مسرت کا بیان کرنا

شروع کیا۔ اس دفعہ اسے اپنی ذات کی تکمیل کا شعور تھا۔ فطرت کی طرف مراجعت 'جو دوسری ثقافتوں میں مفکر اور شاعر۔۔۔۔روسو' گورجیاس ' اور ان کے ہمعصر پہلے ہی محسوس کرکے برملا اظہار کرچکے تھے ۔ انھوں نے اسے فن کے عالم صوری میں ایک حساس آرزو کا نام دیا۔ اور اسے انجام کی پیشین گوئی قرار دیا۔ ایک بالکل واضح فہم و فراست سے بھرپور ذہن ' جو شہری زندگی سے لطف اندوز ہورہا تھا ۔ مگر جدائی کے غم سے بھی نڈھال تھا 'یہ اس ثقافت کے آخری دہائیوں میں نظر آنے والے رنگ تھے ۔جن کے متعلق کچھ مدت بعد ٹیلی رینڈ نے بھی یہی کہا تھا کہ مصر کے آزاد' روشن اور نہایت عمدہ فن کی بھی سی سوسٹرس سوم (۱۸۵۰ ق م) میں یہی کیفیت ہوئی تھی 'اور حد سے بڑھی ہوئی مسرت کا مختصر دور جس نے پیری کلیز' اور ایکروپولیس کے شاہکار پیش کیے اور فیڈیا کو روشناس کیا' اپنے انجام کو پہنچا ۔ اس کے ایک ہزار سال بعد بنی امیہ کے دور میں ہماری ملاقات مورفن تعیر کے پرستان سے دوبارہ ہوتی ہے۔ جس میں نازک ستون اور نعل نما محراب ' جن کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ یہ ابھی ابھی ہوا میں تحلیل ہو جائیں گی۔ اپنی درخشانی اور رسوب کلسی کا نادر نمونہ تھیں ۔ ایک ہزار سال اور گزرا تو ہم نے ہائیڈن ' اور معذارت ' کی موسیقی کو بھیڑیں چرانے والی لڑکیوں کے روپ میں سنا ' اور وایٹو اور گارڈی کی تصاویر کو دیکھا۔ اور جرمن ماہرین تعیر کی تخلیقات کا ڈریس ڈن' وارزبرگ اور وی آنا میں نظارہ کیا ۔

یہی وہ انداز ہے جس کے تحت اسلوب صفحہ ہستی سے غائب ہو جاتا ہے۔ ار چٹیسم اور ارسڈن زونگر ' کی صوری زبان' جس پر ذہانت کا ہتھہ پردہ ڈال رہا ہے ۔ اتنی نازک ہے کہ خود ہی اپنی تباہی کے لیے تیار ہے۔ اس کے تعاقب میں آہستہ خرام' مدہم اور کومل ثقافت ہے جو کلاسیکی دور میں شہری تہذیب کی صورت میں اور بازنطینی (۹۰۰ء) دور میں سلطنت کے روپ میں شالی حیثیت سے ظاہر ہوئی اور غائب ہو گئی۔ خاتمہ سورج غروب ہونے کے انداز میں ہوتا ہے۔ کچھ لمحات کے لیے چمک بڑھ جاتی ہے۔ کچھ نظریہ پرست یا تفصیلی اصطفائی ظاہر ہوتے ہیں ۔ نامکمل تندہی اور مشکوک اصلیت کچھ دیر فن پر چھائی رہتی ہے۔ آج ہم اسی کیفیت میں ہیں۔ ہم مردہ گھوڑوں سے مشکل کھیل کھیل رہے ہیں۔ اور ہم سمجھتے ہیں کہ ہم فنی سراب قائم رکھ سکیں گے ۔

(۹)

آج تک یہ کوئی نہیں سمجھ سکا کہ عالم عرب ایک واحد تناظر ہے' یہ ایک تصور ہے جو اس وقت اپنی حقیقی صورت میں ظاہر ہوگا' جب ہم اس چھلکے کے زعم سے نجات حاصل کرلیں گے' جو کہ مشرق کی طفولیت کے ایام سے ہم نے اس پر چڑھا رکھا ہے۔ کلاسیکی عہد کے بعد عربوں نے' خواہ آپ انھیں قدامت کے خوشہ چین کہیں ' یا انھوں نے اپنا تمام مواد درست ذرائع سے اور اجنبی منبع سے ارادۃً" حاصل کیا' اور اس میں کوئی کوتاہی نہیں کی ۔ بہرحال وہ داخلی حیات کے مزے سے طویل عرصے سے سرشار تھے ۔ جب ہم نے

ابتدائی عیسائی فن دریافت کیا اور متاخر رومی دور کے فن کے تمام زندہ عناصر کو دسترس میں لے لیا۔ فی الحقیقت عربوں کی بہار کا دور تھا اور جب ہم جسٹینین اول کا دور دیکھتے ہیں تو وہ ہسپانوی دیہی ثقافت کا زمانہ تھا' یہ وہ بارونق عہد تھا۔ جس میں چارلس پنجم اور فلپ دوم کے دور حکومت میں عرب ثقافت نے اہل مغرب کو مبہوت رکھا۔ باز نطینی محل ' اور شاندار جنگی مناظر اور دکھاوے کی شان وشوکت اور پرد کوپی اس کے قلم کی پر جوش کاٹ ' جو میڈرڈ ' وی آنا اور روم کے قدیم محلات اور ان میں موجود آرایشی تصویر کشی ' جو روبنز اور ٹینٹوریٹو کے شاہکار ہیں ۔ یہ عربی اسلوب ہمارے ہزار سال کے تمام فن پر حاوی ہے۔ پس یہ ایک انتہائی سنجیدہ صورت حال کا ترجمان ہے۔ یہ فن کی عمومی تاریخ کی تصویر ہے۔ جس کا نامیاتی تسلسل غلط اور روائتی طریق کار کے تحت قابل ادراک نہیں ہوسکا

حیرت انگیز اور ۔۔ اگر اس مطالعہ کی بناپر ہمیں پوشیدہ و پنہاں کے متعلق بصیرت حاصل ہوئی ہے ۔۔۔ ہم یہ دیکھنے کے منتظر ہیں کہ یہ کم سن روح جو کلاسیکی پابندیوں میں گرفتار رہی ہے اور سب سے بڑھ کر روم کے طاقت ور سیاسی دباؤ کے تحت دبی رہی ہے اس میں اتنی ہمت نہیں کہ آزادی کے لیئے جدوجہد کرے' مگر نہایت عاجزی سے اپنے آپ کو متروک صوری اقدار قبول کرنے پر آمادہ کرے' اور کوشش کرے کہ یونانی تصورات یونانی زبان اور یونانی عناصر تک محدود رکھے۔ ہر نوجوان ثقافت میں ۔

حیرت انگیز اور ۔۔ اگر اس مطالعہ کی بناپر ہمیں پوشیدہ و پنہاں کے متعلق بصیرت حاصل ہوئی ہے ۔۔۔ ہم یہ دیکھنے کے منتظر ہیں کہ یہ کم سن روح جو کلاسیکی پابندیوں میں گرفتار رہی ہے اور سب سے بڑھ کر روم کے طاقت ور سیاسی دباؤ کے تحت دبی رہی ہے اس میں اتنی ہمت نہیں کہ آزادی کے لیئے جدوجہد کرے' مگر نہایت عاجزی سے اپنے آپ کو متروک صوری اقدار قبول کرنے پر آمادہ کرے' اور کوشش کرے کہ یونانی تصورات یونانی زبان اور یونانی عناصر تک محدود رکھے۔ ہر نوجوان ثقافت میں مضبوط ایام کی قوت کو صدق دل سے قبول کرنے کی خواہش موجود رہتی ہے۔ یہی طفولیت کا ثبوت ہے۔ رومی لوگوں کی عاجزانہ روش کا مشاہدہ کریں کہ انھوں نے کس طرح اونچی محرابوں کو مخصوص دستوری ستونوں اور شیشے کی روشن تصویروں' مصری روح کی حد سے بڑی ہوئی کشمکش جس میں دنیائے اہرام غالب تھی' بلو فری ستونوں اور نبت کار دالانوں کو قبول کرلیا۔ مگر موجودہ حالات میں تو ذہنی غلطان کا اضافی عنصر بھی موجود ہے۔ جس کا تعلق مردہ تشکیلات سے ہے اور جسے غلطی دائم و قائم سمجھا گیا ہے۔ اس تمام کے باوجود ان تشکیلات کی قبولیت سے کوئی نتیجہ نہیں نکلتا۔ اضطرارا" جس میں کوئی داخلی محرّکا عنصر موجود نہیں جیسا کہ رومی اور شامی محسوس کرتے تھے۔ جیسا کہ کوئی افسوس ناک روایت نسلوں سے منتقل ہورہی ہو۔ اسی کی بنیادوں پر ایک نیا صوری عالم وجود میں آگیا۔ جس یونانی۔ رومی روایت کی نقاب ڈال دی گئی' اور اس صوری عالم نے آدم کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ چین تھی ان اور شاہی فورا کی عمارتوں کے معمار شامی تھے ۔ ایک جوان روح نے جس طرح یہاں قدامت پسندی کا مظاہرہ کیا' اس کی مثال کہیں اور نہیں ملتی۔ جہاں پر اس نے اپنی سعی بلیغ سے اپنی دنیا کو فتح کرلیا۔

اس میں بھی' جیسا کہ ہر ثقافت میں ہوتا ہے' بہار اپنی روحانیت کو نئے آرایشی عمل میں ظاہر کرتی ہے۔ اور سب سے بڑھ کر مذہبی صورت میں جس میں کہ آرایش کو جلال و جمال کے مظاہرے کا موقع دستیاب ہوتا ہے۔ مگر اس تمام پس منظر میں سب سے عمدہ صورت وہ ہے' جسے مغرب(زمانہ حال تک) نے اہمیت دی' اور جسے صحیح معانی میں مجوسی اسلوبی تاریخ کہا جاتا ہے۔ فی الحقیقت اس کا تعلق اسلوب سے ہے۔ جیسا کہ مذہب ' سائنس اور معاشرتی یا سیاسی زندگی میں ہوتا ہے۔ہمیں اس میں جونئی چیز نظر آتی ہے وہ سلطنت کے مشرقی سمت سے روشنی کا انعکاس ہے مشہور محققین ریگا، اور سٹرائزگووسکی نے یہ دریافت کیا ہے مگر ہم اس سے بھی آگے بڑھ سکتے ہیں۔ اور عربی کی ترقی کی نمایاں کامیابیوں کا ذکر کرسکتے ہیں۔ مگر اس میں ہمیں اپنی مذہبی لسانی فلسفیانہ عصبیت سے نجات حاصل کرنا ہوگی۔ بدقسمتی کی بات یہ ہے کہ ہماری فنی تحقیق ' اگرچہ اب مذہبی حد بندیوں کا اعتراف نہیں کرتی مگرلا شعوری طور پر ان پر عمل پیرا رہتی ہے۔ کیونکہ حقیقی معانی میں کوئی متاخر کلاسیکیت یا ابتدائی عیسائیت کا وجود نہیں ہے۔ بلکہ یہ اسلامی دور ہے' جس میں اسلام نے اپنی ثقافت کو خود وجود بخشا اور مسلمانوں کی جماعت نے اسے ترقی دی۔ یہ بھی ذہن نشین رہے کہ ان مذاہب کی اجتماعیت جو آرمینیا سے شروع ہو کر جنوبی عرب اور اکسوم تک اور ایران سے لے کے بازنطین اور سکندریہ تک ایک وسیع تر اتحاد فنی اظہار موجود ہے' جو مندرجہ بالا تفصیلات کی تردید کرتا ہے یہ تمام مذاہب ' عیسائی ' یہودی ' ایرانی' مانی کے پیروکار' نسٹریئک سب تعمیر مسالک کے حامی تھے ۔ اور (کم از کم ان کے رسوم الخط) اعلیٰ درجے کی آرائش کے قائل تھے۔ اگرچہ ان کے عقائد مختلف تھے۔ ان کے مذاہب متجانس نوعیت کے ہیں' اور یہ تمام متجانس علامتی تجربہ عمق کے حامل ہیں ۔ عیسائی باسلیق' یونانی' عبرانی اور جلی مسالک اور متھری ام 'مزدک کے آتش خانے و مساجد سب میں داخلی روحانیت کا احساس پایاجاتا ہے۔

پس تحقیق کا یہ فرض منصبی ہے کہ جنوبی عرب اور ایران کے معابد' شام اور میسوپوٹیمیا کی عبادت گاہیں ' مشرقی ایشیائے کوچک اور حبشہ کی تعمیر مسلک کی عمارات بھی' جن پر آج تک کوئی توجہ نہیں دی گئی' زیر مطالعہ و تحقیق لائی جائیں۔ اور عیسائیت میں بھی صرف سینٹ پال کے مغرب تک ہی محدود نہ رکھی جائے۔ بلکہ مشرقی سطوری عیسائیوں پر بھی کام کیا جائے' جو فرات سے لے کر چین تک پھیلے ہوئے تھے۔ جن کا قدیم دستاویزات میں ایرانی مندروں کے نام سے اہمیت کے ساتھ ذکر کیا گیا ہے۔ اگر ان تمام عمارات میں عملی طور پر کچھ نہ ملے۔ پھر بھی یہ خصوصی توجہ کی مستحق ہیں۔ یہ فرض کرلینا غلط نہ ہوگا کہ کسی خطے میں پہلے عیسائیت اور بعد میں اسلام کے اثر و نفوذ سے مذہب اور جائے عبادت میں تبدیلی آسکتی ہے۔ اوراس کے باوجود ان کے اسلوب اور طریق کار میں کوئی تغیر نہ ہو۔ اور باہم کوئی تضاد نہ ہو' ہم جانتے ہیں کہ متاخر کلاسیکی مندروں کی یہی کیفیت ہے' مگر ہم نے اس پر کبھی غور نہیں کیا کہ آرمینیا کے کتنے گرجے ایک وقت میں آتش کدے تھے؟

جیسا کہ سٹرز گووسکی کا کہنا ہے کہ اس تہذیب کا فنی مرکز ایڈیسا' نصیبین اور عمیدہ تین شہروں کی تکون

میں واقع تھا۔ اس سے غرب میں متاخر کلاسیکی ثقافت کا مغربی کاذب نما منقلب واقع تھا پالی عیسائیت نے امشوس اور چالیدان کی مشاورتی ریاستوں کو فتح کیا۔ جس کے ساتھ ہی مغربی یہودیت یروشلم اور شاہی۔۔۔ شرعی حکومت کو بھی شکست ہوگئی۔ کاذب نما منقلب فرقے کا فن تعمیر' یہودیوں اور لامذہب قبائل کا مسلک با سلیقی تھا یہ کلاسیکی تصورات کے اظہار کے لیے کلاسیکی ذریعہ اظہار کو استعمال کرتے ہیں۔ لیکن وہ اس تصور سے آزادی حاصل کرنے میں کامیاب نہیں ہوئے۔ یہ اس مسلک کا المیہ ہے جسے کاذب نما منقلب کہا گیا ہے۔ کلاسیکی شاہی۔۔۔ شرعی حکومت نے اپنے مسلک میں ترمیم کرلی کہ کسی اقلیدی شہری

کے لیے ایسے مقام پر جسے غیر متعین ریاست کا معاشرہ اس غرض سے تسلیم کرلے۔ گرجے کے اندرونی حصہ کو بیرونی حصے سے زیادہ اہمیت حاصل کرلے گا اور اس غرض کے لیے بیرونی حصے یا عمارت کے منصوبے یا چھت یا ستونوں میں کسی ترمیم کی ضرورت نہ ہوگی۔ مکانی احساس کچھ مختلف تھا۔ مگر آغاز میں ---- اس کے اظہار کا ذریعہ دستیاب نہیں ہوتا۔ کافرانہ مذہب میں شاہی دور کے فن تعمیر میں یہ امر قابل فہم ہے---- گو اس کا ابھی تک ادراک نہیں ہو سکا---- کلی طور پر مادی آگسٹن مندر سے یہ تحریک کیسے چلی کہ بطنیہ عدم کے لیے تعمیراتی اظہار ہے۔ پھر ایسی صورت میں جبکہ اس غرض کے لیے صرف داخلیت ہی بامعنی عنصر ہے۔ بالآخر ستونی حلقوں کے خارجی مقام ڈورک فن تعمیر میں چار اندرونی دیواروں میں منتقل کردیا جاتا ہے۔ وہ ستون جو بغیر کھڑکی کی دیواروں کے باہر واقع ہیں۔ وہ مزید وسعت کے راستے میں رکاوٹ ثابت ہوتے ہیں۔ گویا کلاسیکی معمار چار دیواری کے اندر زیادہ وسعت کے حامی تھے۔ جبکہ مجوسی ثقافت میں چار دیواری سے باہر وسعت مکانی کے خواہش مند تھے۔ یہ سوال بہت کم اہمیت کا حامل ہے کہ کیا تمام دستیاب جگہ کو مسقف کردیا جائے جیسا کہ باسلیق خاص میں کیا گیا ہے یا صرف جائے پناہ کو جیسا کہ بعلبک میں سامنے والے صحن کو خالی چھوڑ دیا گیا ہے بعد میں یہی خالی صحن مساجد میں بطور مقام قیام استعمال کیا گیا' اور غالباً" یہ جنوبی عرب کا عطیہ ہے' وسط کلیسا کا آغاز ایسے صحن سے ہونے سے (جس کے ارد گرد چار دیواری ہو) یہ اشارہ ملتا ہے کہ مشرقی شام کے لق و دق صحرا میں باسلیقی قسم کا کوئی خاص واقعہ ہوا تھا (بالخصوص حران میں)۔ مگر بالخصوص پیش گاہ کا خاص مقام بھی اس کی تائید کرتا ہے۔ مرکز کلیسا اور منڈلی کو قربان گاہ تک لے جانے کے راستے میں منازل قرار دیا گیا ہے۔ اور بغلی راستوں کے لیے (جو آغاز میں بڑے دالان کے پہلو کے دالان تھے' اور ان کے لیے دالانی دروازوں کے علاوہ کوئی اور راستہ نہ تھا' اس لیے اندھیرے تھے۔ صرف خاص مرکز کلیساہی ایسا مقام تھا جس کا محرابی طاق سے موازنہ کیا جاسکتا ہے۔ سینٹ پال روم کے گرجے میں یہ بنیادی معانی بہت اہم ہیں' ماسوائے کاذب صورتی کے (کلاسیکی مندر کے اندرونی منظر نامے کی طرح) صرف تکنیکی ضروریات کے تحت تعمیر کیے گئے ہیں۔ یعنی ستون محض تکنیکی ضرورت کے تحت تعمیر کیے گئے ہیں۔ عیسائی اعادہ تعمیرات کام دیوتا کے مندروں سے کس قدر مشابہ ہیں۔ جو کاریہ میں واقع ہیں۔ جن میں ستونوں کے مابین بطنیہ اب بدل دیا گیا ہے اور اردگرد دیوار اٹھا دی گئی ہے۔

کاذب صورت گنبدوں کے احاطے کے باہر اس کے بخلاف غار نما کیفیت کو اپنے حال پر چھوڑ دیا گیا ہے۔ اور یہاں پر چھت موجود ہے' جسے اہمیت دی گئی ہے۔ (جبکہ دوسرے مقامات پر کلاسیک کے خلاف احتجاج صرف داخلی تعمیر میں ظاہر کیا گیا ہے) کب اور کہاں' گنبدوں کا سر عمارت' استوانہ چھت کی ذات کے امکانات وجود میں آئے۔ جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں' یہ معاملہ کسی خاص اہمیت کا حامل نہیں۔ جو امر فیصلہ کن اور اہم ہے کہ حضرت عیسیٰ علیہ السلام کے ولادت کے وقت تقریباً" نئے عالمی احساس کے وجود کے ساتھ مکانی علامات کا استعمال شروع ہوا ہوگا' اور ان کے اظہار کے مزید ذرائع وجود میں آئے ہوں گے۔ اس امر کے اظہار کا امکان ہے کہ آتش کدے اور عراقی کنیسے اور امکانی طور پر جنوبی عرب کے عشتار مندر ابتداء میں گنبد والی عمارتیں تھیں یقیناً" غازہ کے کفار کا مرنا مندر اس نوعیت کا تھا اور قسطنطنیہ کے

دور سے بہت عرصہ پہلے عیسائیت نے ان تشکیلات کو اپنالیا۔ مشرق سے تعلق رکھنے والے معماروں نے اپنا تعارف کرایا اور ایسا طریق تعمیر روشناس کرایا۔ جس نے شہری آبادی کا دل خوش کردیا' اور وہ تمام رومی سلطنت میں پھیل گئے۔ خاص روم میں بھی دمشق کے شمسی' وینس اور روم کے مندروں کی مرمت کے ژاجن کی زیر نگرانی ملازم رکھے گئے۔ کارا کالا اور مینز منروا میڈیکا کے حماموں کے مسقف دیوان خانوں کے گنبد بھی گالی نس کے عہد میں شامیوں ہی نے تعمیر کیے۔ مگر اولین شاہکار مسجد عامہ ہے جو حیدریوں نے تعمیر کی۔ بےشک و شبہ بادشاہ یہ سارے کام ذاتی اطمینان کے تحت انجام دے رہا تھا۔ اور ان مسالک کی نقل کر رہا تھا جو اس نے مشرق میں دیکھے تھے

مرکزی گنبد کی تعمیر جس میں مجوسی عالمی احساس نے خالص اظہار میں کامرانی حاصل کی' رومی سلطنت کی حدود سے بھی تجاوز کرگئی۔ نسطوری عیسائی اسے آرمینیا بلکہ چین تک لے گئے۔ یہ مانویوں اور مزدکیوں میں تعمیر کا مقبول انداز تھا۔ اور اس نے مغربی باسلیق انداز پر بھی ترجیح حاصل کرلی۔ جبکہ کاذب صورتی اپنا مقام کھوگئے اور سوتی اپنی موت آپ مرگئے۔ جنوبی فرانس میں جہاں مانوی قبائل آباد تھے' اور صلیبی جنگوں تک آباد رہے' مشرقی طرز تعمیر اپنا لیا گیا۔ جسٹینین کے دور اقتدار میں دونوں فنون کے اتحاد سے بازنطینی اور راونا نوعیت کے ملے جلے انداز میں گنبدوں کی تعمیر کا رواج ہوا۔ خالص باسلیقی گنبد مغربی جرمنی کی طرف دھکیل دیا گیا' جہاں پر کہ وہ فاؤستی ثقافت سے مبہم عمق کی توانائی حاصل کرنے کے بعد گرجے کا روپ اختیار کرگیا۔ گنبدی باسلیق نے مزید وسعت اختیار کی اور بازنطینا سے آرمینیا کے راستے روس میں داخل ہوگیا۔ جہاں پر یہ سست رفتاری کے ساتھ بیرونی تعمیرات کا حصہ بن گیا۔ اس کا تمام علامتی رجحان مستغنی ہی رہا۔ مگر عرب دنیا میں اسلام جو نسطوری' عیسائیوں 'ایرانیوں' موحدین اور یہودیوں کا وارث قرار پایا' اس کی ترقی کو انجام تک لے گیا' جب اس نے ایا صوفیہ کو مسجد میں تبدیل کیا تو اس کا مطلب صرف یہی تھا کہ اس نے اپنی قدیم جائداد کو قبضے میں لے لیا۔ اسلامی گنبدی عمارات نے بھی وہی راستہ اختیار کیا' جو مزدکی اور نسطوریوں نے کیا تھا اور شان تنگ اور ہندوستان تک پہنچ گئے تھے۔ مسجدیں مغرب میں سسلی اور ہسپانیہ میں

تعمیر ہونے لگیں۔ یہاں پر ان کی تعمیر کا اسلوب شامی مغربی آرمینائی کی بجائے مشرقی آرمینائی اور ایرانی تھا۔ جبکہ وینس باز نطینی اور ریونا کی رہنمائی کا طالب رہا۔ (سینٹ مارک) نارمنی دور کے ہوہن نافن حکومت نے جو پلرمو میں قائم تھی' اٹلی کے مغربی گھاٹ اور فلورنس پر قبضہ کرلیا اور انھوں نے عربوں کی بنائی ہوئی عمارتوں کو نہ صرف پسند کیا' بلکہ ان کی نقل شروع کردی۔ ایک سے زیادہ محرکات جن نشاۃ ثانیہ میں کلاسیکی سمجھا گیا کہ دیوان عام کے چاروں طرف ہال بنادیے جائیں۔ محرابوں اور ستونوں کو متحد کیا جائے۔ فی الواقع ان کا آغاز ہسپانوی مسلمانوں کی وجہ سے ہی ہوا۔

جو کچھ کہ فن تعمیر کے متعلق حقیقت ہے بلکہ اس سے بھی زیادہ آرایشی میدان میں امرواقع ہے' وہ یہ ہے کہ عرب دنیا قدیم دور ہی سے اشکال بنانے کے خلاف تھی اور اس کا یہ تصور تمام دنیا پر غالب آگیا۔ اور پھر یہ کہ عربی فن مزید آگے نکل گیا اور اس نے مغرب کے ابھرتے ہوئے فن پر اپنے اثرات مرتب کیے' جو بعض صورتوں میں غلط بھی تھے۔

کاذب نما ابتدائی مگر متاخر کلاسیکی فن میں چند آرایشی اشکال پائی جاتی ہیں' جو اجنبی خلقی اور جبلی مخصوص فنون کا امتزاج ہیں۔ جیسا کہ کارونگلن ابتدائی رومانی (بالخصوص) جنوبی فرانس اور شمالی اٹلی میں بھی مروج ہیں' ایک صورت میں تو یونانی فن' مجوسی فن سے مشابہت رکھتا ہے۔ اور دوسری میں ماؤرو باز نطینی فاؤستی سے مشابہت پذیر ہے۔ محقق کے لیے ضروری ہے کہ وہ خط کے بعد دوسرے خط اور ہر آرایش کے بعد دوسری آرایش کا بغور مشاہدہ کرے' تاکہ اسے ایسے صوری احساس کا پتہ چل جائے' جو ایک طبق کو دوسرے سے ممتاز کرتا ہے۔ ہر مرغولے یا شہتیر میں آرایشی حاشیہ میں ہر جگہ قدیم شعوری اور غیر شعوری میں مقابلہ نظر آئے گا۔ مگر نئے میحات ہی غالب رہیں گے۔ اس موازنے سے قدیم یونانی اور ابتدائی عربی احساسات سے واسطہ پڑتا ہے۔ جیسا کہ مشاہدے میں آتا ہے' مثلاً" رومی دھڑ کا تصویری نقش (جس میں بالوں کو نمایاں کرنے کا جدید اہتمام اپنایا گیا ہے' جن میں سولک تک نمایاں ہیں۔ ہر شہتیری گوٹھ پر ایک طرف سے چھینی سے کام کیا گیا ہے۔ اور دوسری طرف برمے سے کام کیا گیا ہے۔ تیسری صدی کے سنگ تابوتی میں' جن میں جیاٹو اور پیانو معصوم کرداروں کی نمائندگی کی گئی ہے' متاخر شہری فطرت پرستی کو بھی شامل کرلیا گیا ہے۔ اس سے کم و بیش ڈیوڈ اور کاشن کی یاد تازہ ہوجاتی ہے اور وہ عمارتیں جن میں میکسینٹین کے باسلیق شامل ہیں اور شاہی ایوانوں کے حمام تصورات کے لحاظ سے ابھی تک کلاسیکی نوعیت کے ہیں۔

بہر حال عربی روح جب شباب پر پہنچی تو ناز فہمی کا شکار ہوگئی۔ جیسا کہ ایک نوزائیدہ درخت جس پر کوئی سوکھا ہوا بھاری بھرکم درخت گرجائے' یا اسے ممتا جنگل نیچے دبالے اور نشو ونما روک دے۔ ایسا تو کوئی واقعہ نہ ہوا' جیسا کہ مغرب کے ساتھ صلیبی جنگوں میں ہوا تھا کہ لکڑی کے شہتیر جو گرجوں میں مستعمل تھے'

محرابی چھتوں کی ڈاٹ کے لیے جگہ چھوڑ گئے۔ اور اس طرح وسیع گنجایش ہونے کی وجہ سے لامتناہی کائنیت کا تصور مضبوط ہوا۔ ڈائیوقلیطن اپنی فتح کے نیچے دب کر خود ہی تباہ ہوگیا' کیونکہ وہ کلاسیکی میدان میں استادہ تھا اس لیے تمام انتظامی روایات کی پابندی کرنا لازم تھی۔ اس میں اس کا سارا عمل اصلاح اس حد تک محدود ہوگیا کہ وہ متروک شرائط کے ساتھ عہدہ برآ رہے۔ حالانکہ اپنے ہم عصر خلفاء میں سے اعلیٰ مقام کا حامل تھا۔ اسی کے ساتھ عرب ریاست کا تصور واضح ہوکر سامنے آیا۔ یہ ڈائیو قلیطی افتاد طبع کا نتیجہ ہے جس کے ساتھ ساسانی مزاج بھی شامل تھا۔ یہ لوگ قبل ہوگذرے تھے۔ اور ان کی روایات نے اپنے جانشینوں کے لیے نمونے کا کام کیا۔ یہ عمل زندگی کے ہر پہلو میں نمایاں تھا۔ آج بھی ہم ان کے کام کو آخری کلاسیکی عمل کا نام دے کر تعریف کرتے ہیں کیونکہ ہم اس کے علاوہ کچھ اور کہہ بھی نہیں سکتے۔ افلاطینوس اور مرقس آری لیوس' آئی سس کا مسلک' متھرا اور سورج دیوتا۔ یا فنلس کی ریاضی اور سب سے آخر میں تمام فن' جو مشرق سے ہم تک ندی کی صورت میں بہتا رہا' اس کا منبع رومی سلطنت میں تھا' اور جس کے لیے انطاکیہ اور سکندریہ محض نشانات مورچہ تھے۔

یہ واضح کرنے کے لیے یہی کافی ہے کہ وہ شدید جوش جس کے ساتھ عربی ثقافت کا آغاز ہوا۔ جب اسے میدان عمل ملا۔ خواہ وہ فنی میدان میں تھا' یا کسی اور شعبے میں' تو یہ ہر اس ملک میں پہنچ گئی' جو اسکے زیر اثر تھی اور جس کے ساتھ اسکا رابطہ صدیوں سے قائم تھا۔ یہ ایک ایسی روح کا عمل ہے' جو اپنے آپ کو جلدی میں محسوس کرتی ہے۔ جسے جوانی سے قبل ہی اپنی پیرانہ سالی کی علامات محسوس ہونے لگتی ہیں۔ مجوسی بنی نوع انسان کا کوئی ثانی نہیں۔ شام فتح کیا گیا یا خود ہی جھولی میں آن گرا (۶۳۴ء)۔ دمشق پر ۶۳۷ء میں قبضہ ہوگیا۔ ۶۴۱ء میں مصر اور ہندوستان تک پہنچ گئے۔ کاتس فون ۶۳۷ء میں زیر نگین ہوا۔ ۶۴۷ء میں کارتھج' ۶۷۶ء میں سمرقند اور ۷۱۰ء میں ہسپانیہ پر قبضہ ہوگیا۔ اور ۷۳۲ء میں عرب پیرس کے سامنے آکھڑے ہوئے۔ ان چند سالوں ہی میں تمام جذبات' امیدیں' کارنامے' غرض ہر پہلوئے حیات میں ہر خواہش پوری کرلی گئی۔ اتنا کچھ حاصل کرلیا گیا کہ باقی ثقافتیں اس قدر صدیوں میں حاصل کرپاتی ہیں۔ صلیبی جنگ جو یروشلم کے سامنے ہوئیں' ناؤفن' سسلی میں اور ہانسابالٹک میں ٹیوٹانک سردار مشرقی' سلوانیا میں' ہسپانوی امریکہ میں' پرتگالی جزائر شرق الہند میں' چارلس کی حکومت' جس میں سورج کبھی غروب نہیں ہوتا' انگریزی سلطنت کا کرام ویل کے تحت آغاز' یہ تمام کامرانیاں عربوں کی فتوحات کے سامنے ماند پڑگئیں' کیونکہ جس رفتار سے انھوں نے ہسپانیہ' فرانس' ہندوستان اور ترکستان کو فتح کیا' اس کی نظیر نہیں ملتی۔

تمام ثقافتیں (ماسوائے مصری' میکسیکی' اور چینی) کسی قدیم ثقافت کی رہنمائی میں پروان چڑھیں۔ ہر عالمی ثقافت میں غیر ملکی اثرات کا وجود ملے گا۔ لہٰذا فاؤستی ثقافت کی روی روح جو پہلے ہی سے عربی اثرات کی مرہون منت تھی' کیونکہ عیسائیت کا اصل بھی عرب ہی میں ہے۔ لہٰذا اس نے عربی فنون میں جلد مہارت

حاصل کرلی۔ بلاشک و شبہ عرب ثقافت کا تعلق جنوب سے ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے لہ عرب ۔۔۔۔۔ روم کے اتحاد نے برگنڈی کی ڈیوڑھی میں قدم رکھ دیے۔ جس کے نتیجے میں پراونکی گرجے پتھروں کے جادو سے مسحور ہوگئے اور سزلیس برگ کے پادری کے گرجے کا بیرونی حصہ سنگی زبان کا ترجمان بن گیا۔ اور مجسمات اور ڈیوڑھیوں کی خاموش جنگ کا آغاز ہوگیا۔ کپڑوں پر نقاشی کے نمونے 'دھات کے کام پر پچی کاری 'اور سب سے بڑھ کر عالمانہ فلسفہ اور اس میں مغربی علامات 'عشائے آخری کے پیالے کی اساطیری داستان وا ٹکنگ روی جو میگڈ برگ کے گرجے کے اندرونی حصے کا انصرام کرتے ہیں فری برگ پادری کے نقاط اور میسٹر ایکارٹ کا تصور' یہ سب انھیں اثرات کا نتیجہ ہیں۔ کئی دفعہ نوکدار محراب کے پھٹ جانے کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ اور اس کی حفاظتی اضافی تعمیر کو نقصان کا اندیشہ محسوس ہوتا ہے اسی صورت میں اسے نعل کی شکل دے دی جاتی ہے جو بربر اقوام کی ایجاد ہے۔ اور نارمن فن تعمیر میں بھی مروج ہے۔

لہٰذا ذورک کے چشموں کا شمسی فن جس کی ابتدائی کاوشوں کے متعلق اطلاعات ضائع ہوچکی ہیں' بلاشک و شبہ مصری عناصر کو بہت حد تک اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ اور اسی بنیاد پر اور اسی ذریعے سے اس نے اپنے علامتی نظام کو مرتب کیا۔

کاذب منسوبیت کی مجوسی روح لو اتنا حوصلہ نہ تھا کہ وہ اجنبی ذرائع کو بغیر تعاون کے اپنے اندر سموسکے۔ یہی وجہ ہے کہ مجوسی قیاسی قیافہ شناسی کے متعلق ابھی تک بہت سے سوالات کا جواب باقی ہے۔

(۱۰)

عظیم کائنات کا تصور جب اپنا اظہار مسئلہ اسلوب کے ذریعے کرتا ہے۔ تو اس کا بیان سادہ اور قابل وضاحت ہونے کے ساتھ ساتھ مستقبل کے لیے حل مسائل کی نشاندہی بھی کرتا ہے۔ فن کی عالمی صورت کو اقوام عالم کی ثقافتوں کے جائزے کے لیے بطور ذریعہ استعمال کرنے کے لیے اور ان کے تفصیلی قیاسی تجربے اور علاماتی روح 'یہ ایک مفید عمل ہے' مگر اسے ابھی تک خیال آرائی سے زیادہ اہمیت نہیں دی گئی۔ صاف ظاہر ہے کہ یہ ایک نامکمل صورت تحقیق ہے۔ ہم ابھی تک اس حقیقت سے آشنا نہیں کہ عظیم فنون تعمیرات کے مابعدا لطبیعات نظام کی نفسیات بھی ہوسکتی ہے۔ ہمیں اس امر کا تصور بھی نہیں ہے کہ جب خالص وسعت مکانی ایک ثقافت سے دوسری میں منتقل ہوجاے تو اس کے معانی تبدیل ہوجاتے ہیں۔ ستونوں کی تاریخ ابھی تک زیر تحریر نہیں آئی۔ نہ ہی ہمیں اس حقیقت سے کوئی آشنائی ہے کہ فن کے محرکات اور ذرائع میں انتہائی سنجیدہ علامتی وجود پایا جاتا ہے۔ پچی کاری ہی کو دیکھئے۔ یونانی دور میں اس میں سنگ مرمر کے ٹکڑے استعمال کیے جاتے تھے اور یہ مبہم اور غیر واضح ہوتی اور مادی اقلیدسی (نیپلز کے مقام پر آئی سوس کی مشہور جنگ) اشکال سے سارا فرش بھر دیا جاتا۔ عربی ثقافت کے طلوع کے ساتھ ہی اس میں شیشے کے ٹکڑے استعمال ہونے لگے' جسے پگھلا کر سنہری رنگ دے دیا جاتا اور اسے صرف چھتوں' دیواروں اور

باسلیق گنبدوں پر ہی استعمال کیا جاتا۔ عربوں کی یہ ابتدائی پچی کاری 'رومیوں کے آخری دور کے ای عمل سے بالکل منطبق تھی۔ وہ بھی گرجا گھروں میں شیشے کے ٹکڑوں کو استعمال میں لاتے تھے' اور ان سے تصویریں بناتے تھے۔ یہ دونوں ثقافتوں میں مذہبی فن کا ابتدائی تعمیری نمونہ تھا۔ ایک میں گرجے کی روشنی کو عالمی روشنی سے ہمکنار کرنے کی کوشش کی جاتی۔ جبکہ دوسرے میں یہ ماحول کو جادو میں تبدیل کردیتی ہے۔ سونے کی طرح چمکتا ہوا ماحول' جو انسان کو ارضی حقیقتوں سے بالا کرکے فلا طیس کے بصیرت سے آشنا کردیتی ہے' ان تصورات کا آغاز مانویت' غنا سطیت 'اہل رشد اور یونان کی کشفی کتب سے ہوا۔

دوبارہ گول محرابوں اور ستونوں کی باہم پیوستگی پر غور کریں' یہ تصور بھی شامی الاصل ہے۔ اگر اسے شمالی عرب سے منسوب نہ کیا جائے 'تو یہ تیسری صدی (رومی اقتدار کی بلندی) کی پیداوار ہے ۔۔ اس محرک کی انقلابی اہمیت کو جو خصوصی طور پر مجوسی ہے' بالکل ہی نظر انداز کردیا گیا ہے۔ اس کے برخلاف یہ ہمیشہ فرض کرلیا گیا ہے کہ یہ کلاسیکی ہے' اور ہم میں سے بعض تو فی الحقیقت اسے کلاسیک کا نمائندہ سمجھتے ہیں۔ مصریوں نے ستونوں اور چھت کے مابین کسی گہرے تعلق کو ہمیشہ نظر انداز کردیا' ان کے لئے ستون محض ایک شبیہ تھا اور قوت سے زیادہ نشوونما کی علامت تھی۔ اپنے دور میں کلاسیکی انسان جس کے نزدیک یک حجری ستون اقلیدسی حیات کی مضبوط ترین علامت ہے۔۔۔۔ اس کی تمام تشکیل 'تمام اتحاد' اور تمام مستعدی اسے مضبوطی عطا کرتی تھی۔ اور باہم مربوط کرتی تھی۔ اور افقی اور عمودی دونوں لحاظ سے توازن مہیا کرتی تھی جس سے وزن اٹھانے کی استعداد اور قوت میں اضافہ ہوتا۔ یہی اس کی تعمیر کا مقصد تھا۔ مگر یہاں ستون اور محراب کو باہم ملا دینے سے جسے نشاۃ ثانیہ کے مزاحیہ السیاقی انداز میں یہ بے بنیاد دعوی کیا گیا کہ یہ خالص کلاسیکی قابل تعریف طریق کار ہے (حالانکہ یہ ایک ایسا تصور ہے۔ جو کلاسیکی فن تعمیر میں نہ تو موجود تھا' نہ موجود ہوسکتا تھا) جس میں عجمی وزن کی برداشت کے لیے نازک ستون استعمال کیے گئے۔ یہ تصور جو یہاں بیان کیا گیا ہے' یہ زمین کی کشش ثقل سے بالکل آزاد ہے' اور خلا کو زیر تصرف لانے کی کوشش ہے۔ اور اس عنصر اور گنبد کے مابین جو اگرچہ آزادانہ طور پر بلند ہوتا ہے۔ مگر بہت بڑے عمق کا احاطہ کرتا ہے مگر اس کے باوجود دونوں کے معانی میں بہت زیادہ تعلق ہے۔ دونوں ہی مضبوط مجوسی ہیں۔ اور روکو کو سطح پر مور مساجد اور قلعوں میں ان کا منطقی کمال ظاہر ہوتا ہے۔ جہاں تک نازک ستونوں کا تعلق ہے' ان کی بنیاد زمین پر نہیں ہوتی' بلکہ وہ زمین سے اگتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اتنی بڑی محراب کو انھوں نے جادو کے زور سے اٹھا رکھا ہے۔ ان کی چمکدار آرایش' چونے کے قلم اور محرابی چھتیں نقش و نگار سے مزین ہوتی ہیں۔ اس عربی فن کی پوری اہمیت ظاہر کرنے کے لیے یہ کہا جاسکتا ہے کہ شہتیروں اور ستونوں کا امتزاج کلاسیکی نوعیت کا ہے اور ستون اور گول محرابوں کا ارتباط عربی ہے۔ اور ستونوں اوز نوکدار محرابوں کا جوڑ خالص فاؤستی اختراع ہے۔

اس آرائش پر غور کریں جس میں شوکت الیسود کے پتوں کی شکل بنائی گئی ہے۔ کلاسیکی آرائش میں یہ سب سے نمایاں ہے پودے کا پورا جسم نمایاں ہے۔ ہر پتہ انفرادی طور پر نظر آتا ہے' اور ایک ہی نظر میں اس کی شناخت ممکن ہے ۔ مگر شاہی ایوانوں میں یہی آرائش بھاری بھرکم اور پر تکلف نظر آتی ہے(نروا اور ٹراجن میں) اور مارس الٹر کے مندر میں بھی اس کی یہی کیفیت ہے۔ اس کا نامیاتی اظہار اس قدر پیچیدہ ہو گیا ہے کہ اس کا قاعدے کے مطابق مطالعہ ضروری ہوگیا ہے ۔اور ایسا رجحان ظاہر ہوتا ہے کہ خالی مقامات کو پر کردیا جائے۔ باز نطینی فن جس پر تیس سال قبل ریگل نے تحقیقات کی تھی' اور یہ نتیجہ اخذ کیا تھا کہ مخفی' سرا سینی کردار (اگرچہ اس نے اس تعلق کے وجود پر کوئی شک نہیں کیا) شوکت الیہود کا پتہ 'چھوٹے چھوٹے بے شمار حصوں میں تقسیم کردیا گیا (جیسا کہ ۱۰ صوفیہ میں) اور پوری سطح پر غیر نامیاتی طرح سے پھیلا دیا گیا ۔ کلاسیکی انداز میں قدیم آرمینائی انگور اور کھجور کے پتے بنائے گئے۔ جو یہودی آرائش کا پہلے ہی سے جزو لاینفک تھے۔ رومیوں کے آخری عہد کا پیچاں حاشیہ اور سگرفی کنارے' بلکہ ہندسی واضح گلکاری کی ابتدا کی گئی۔ جو بالآخر ایران اور اناطولیہ تک رائج ہوگئی۔ تحرک اور منفرد عروج 'جو عربوں کو حاصل ہوا 'بے مثال تھا۔ یہ خالص مجوسی حرک ہے 'اور اپنی انتہا تک غیر حرفتی اور اس میں تصویر کشی اور مجسمہ سازی کی شدید مخالفت کی گئی ہے ۔ یہ فن غیر مجسم تھا' اور اس نے جانداروں کے اجسام کی تصویر بنانا ممنوع قرار دیا۔ اس کا اپنا دائر کار ہے' جس میں لامحدود اشیا موجود ہیں' جن کی تصاویر بنائی جاسکتی ہیں۔ اس قسم کا ایک شاہکار جو مکمل طور پر آرائشی کام سے پر ہے' موآب میں تعمیر کردہ قلعہ مشید ہے۔ جو غسانیوں نے تعمیر کیا تھا باز نطینی اور اسلامی اسلوب کے فن نے (جسے اب تک لومبارڈ' فرانکش' سیلٹی یا قدیم نارروکی کہا جاتا رہا ہے) جواں سال مغربی فنون پر قبضہ کرلیا۔ کیرو لنجیئن سلطنت پر غلبہ پانے کے بعد عربوں نے اس علاقے میں مال برآمد کرنا شروع کردیا۔ مشرقی ہنرمندوں نے پارچات کی تیاری شروع کردی اور مغربی پارچہ باف اپنے لیے نمونے مشرق سے منگوانے لگے۔ روانا ' لوکا' وینس 'غرناطہ اور پالرمو میں دھات کاری اور اسلحہ سازی کے اہم مراکز قائم ہوگئے ۔ ایک ہزار عیسوی میں یہ مراکز اپنی ہنرمندی میں مہارت کا مظاہرہ کررہے تھے' اور ان کے کام کی نوعیت مہذب حلقوں میں پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھی جاتی تھی۔ ان کی بنا پر ایک نئی ثقافت وجود میں آکر ترقی کی منزلیں طے کر رہی تھی۔ اور اٹلی تو پوری طرح ا ثقافت کی گرفت میں تھا۔

اب بنی نوع انسان کی عام کیفیت کا مشاہدہ کریں۔ عربوں کی فتح کے بعد عالمی احساس اور اس کے متعلق انسانی تصورات میں پوری طرح سے انقلاب آگیا۔ ۱۰۰ء تا ۲۵۰ ء رومی سردار جو پاپائیت کے زیر اثر تھا' وہ شمسیوں اور مجوسیوں کا مخالف تھا اور اپنی عضلاتی قوت اور نگاہوں کے غضب کی تیزی کا مظاہرہ کرتا تھا۔ اس کا طریق اظہار بہت ہی مختلف تھا۔ بلکہ خاص روم میں بھی بیڈ زیان کے بنائے ہوئے مجسمات میں بھی برمے کا استعال کا جانے لگا۔ یہ طریق کار اقلیدسی مجسمہ سازی میں ناپسند کیا جاتا تھا۔ کیونکہ چھینی پتھر کا اضافی حصہ کاٹ کر اس کے اندر مجسمے کا وجود تشکیل دیتی ہے' اور سنگ مرمر کے بلاک کاٹ کر شبیہ کو وجود

بخشتی ہے۔ یہی اس کے اظہار کا انداز ہے۔ برمے کے اوزار کو اقلیدسی پتھر کے جسمات کی صنعت میں قطعاً" استعمال نہ کرتے تھے۔ کیونکہ چھینی پتھر کے بلاک سے مطلوبہ مجسمہ باہر نکال دیتی ہے۔ اور سنگ مرمر کے پتھر کی مادی نوعیت متعین کردیتی ہے۔ برما اس کی سطح کو توڑ دیتا ہے اور روشنی اور سائے کے تصور کی نفی کرتا ہے۔ اس کے نتیجے میں مجسمہ عیسائی ہو یا کافر' عریاں جسم کے قدیم تناظر سے محروم ہوجاتا ہے۔ ا۔تنتینو کے مجسمات کو دیکھیں۔ یہ یقیناً" کلاسیکی عہد کے نمائندہ تھے۔ ان میں صرف سر کا حصہ ہے' جو بلحاظ قیافہ اہم اور دلچسپی کا باعث ہے۔ ایتھنز کے مجسمات میں یہ بات کبھی پیدا نہیں ہوئی۔ لباس کو بالکل نئے معانی دیے گئے ہیں اور یہ تمام نظارے پر غالب ہے۔ کیپولائن کے عجائب گھر میں موجود سنگی مجسمے اس کی مخصوص مثال ہیں لوگ تنگ آچکے ہیں اور آنکھیں دور دیکھنا چاہتی ہیں۔ کیونکہ مجسمات میں حسن و خوبی کی جھلک مفقود ہو چکی تھی ۔ مگر مجوسی اصول روحیت ' جو نوفلاطونیت 'اور کلیسیا کے فیصلوں سے ہم آہنگ تھا' نیز سورج پرستی اور زردشتی مسلک بھی انسان کی داخلی زندگی میں ہم خیال ہیں۔

لیمب لیچس نے ۳۰۰ عیسوی کے قریب ایک کتاب لکھی 'جس میں یہ تحریر کیا کہ دیوتاؤں کے بتوں میں بھی روحانی قوت موجود ہوتی ہے۔ جو ناظر پر اثر انداز بھی ہوتی ہے۔ جنوب اور مشرق سے بت شکنی کی ایک تحریک اس تصور کے خلاف وجود میں آئی۔ یہ ایک فنی تحریک تھی' ہم مغربیوں کے لیے اسے سمجھنا قریب قریب ناممکن ہے۔ ★

★ (تصریح : اسلام کا مجرد الوھیت کا تصور پیکر پرستی کے عادی بشکل ہی سمجھ سکتے ہیں - م - ح - م)۔

باب ہفتم

موسیقی اور صناعی

(ا)

صورت گری کے فن

علامتی اظہار کی واضح ترین نوع' جسے بنی نوع انسان کے برگزیدہ طبقات کے عالی احساس نے اس مقصد کے لیے دریافت کرلیا ہے (اگر ہم ریاضیاتی ------ سائنسی اور بنیادی تصورات کو مستثنیٰ قرار دے لیں) تو وہ تشکیلات کے فن ہیں' جن کی تعداد بے شمار ہے۔ انھیں فنون میں ہم موسیقی کو بھی شامل کرلیتے ہیں جس کی اپنی متعدد اور مختلف اقسام ہیں۔ اگر مجموعی طور پر صنعتی فنون کی ہیئت ہائے صوریہ کی بجائے انھیں فنی تاریخی تحقیق کی حدود میں شامل کرلیا جاتا' تو اس صورت میں ہمیں حصول مقصد کے لیے جدوجہد کے ارتقا کو سمجھنے میں آسانی رہتی ۔کیونکہ تکوینی مہیج جو کہ غیر منطقی فنون میں مصرف عمل رہتا ہے۔ اس وقت تک سمجھ میں نہیں آتا۔ جب تک کہ ہم بصری اور سمعی عناصر کو ناقص نہ تسلیم کرلیں اگر ہم فنون کو سمعی اور بصری خانوں میں تقسیم کرلیں۔ تو ہم اس کی تفہیم میں آگے نہیں بڑھ سکتے۔ یہ کوئی معیار نہیں جس کی بنیاد پر ہم ایک فن کو دوسرے سے علیحدہ کرلیں۔ یہ عمل صرف انیسویں صدی کے مفکرین تک محدود رہا کہ انھوں نے قیاسی شرائط کے زیر اثر فنون کو اظہار' تعقل یا تصور اور اشتراکات میں تقسیم کرلیا۔ کلاڈلورین کی یا واٹو کی بنائی ہوئی نغمہ سرا تصویر ہماری ظاہری بصارت اس قدر متاثر نہیں کرسکتی جتنا کہ باخ کی فضاؤں میں کوندتی ہوئی موسیقی دکھائی دیتی ہے۔ حالانکہ وہ قوت سماعت سے خطاب کرتا ہے۔

فن پارے اور اعضائے حسی میں ارتباط---- جس کے متعلق ہم اکثر اور غلط اپنے آپ کو یاد دہانی

کراتے رہتے ہیں۔۔۔۔۔ وہ اس سے بالکل مختلف اور بہت سادہ اور مادی شے ہے' جو کہ ہمارے فن کا خاصہ ہے۔ ہم اوتھیلو اور فاؤسٹ کا مطالعہ کرتے ہیں۔ اور ہم مزامیری انفرادی ہدایات کا جائزہ لیتے ہیں۔ اس طرح ہم اپنے حواس کی مختلف قوتوں کو باری باری استعمال کرتے ہیں تاکہ ہم ان فن پاروں کی خالص روح سے لطف اندوز ہو سکیں۔ اس طرح ہمیشہ خارجی عالم سے داخلی احساسات پر تاثر جاری رہتا ہے۔ اسے ہم خالص فاؤسی اور غیر کلاسیکی قوت متخیلہ کا نام دیتے ہیں۔ اسی عمل سے ہم شیکسپیئر کے ڈراموں میں مسلسل سین تبدیل کرنے کو سمجھتے ہیں۔ جبکہ کلاسیکی ڈرامے میں اتحاد مقام پر بہت زور دیا جاتا تھا۔ بعض انتہائی معاملات میں بالخصوص۔ مثلاً" فاؤسٹ ہی میں عمل کی مکمل نمائندگی (یعنی اس کے پورے مواد کی) عملی طور پر ممکن ہے۔ مگر جہاں تک موسیقی کا تعلق ہے جس میں عیوق شامل نہ ہو اور اس کا اسلوب نغمہ گری صدائے بلند ہو اور ہیجان انگیزی میں ہنرچ شٹز کی جھلک ہو اور باخ کے مکالمی نغمہ نگاری کے فن کی پیروکار ہو۔ اور چور اگے کی صورت میں بھی تھوون اور ترشان جذباتی زندگی کے تجربات کا عالمی معیار کا لطف ہو۔ یہی وہ صورت ہے جس کے تحت ثانی الذکر کے ذریعے عمل موسیقی کی تمام گہرائیوں اور بھرپور فنی مہارت کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ اور ہم اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ اور یہ صرف سنہری 'بھورے 'شفقی اور خاکی رنگوں کے متراج ہی سے سورج کے غروب اور دور سے نظر آنے والی پہاڑیوں کی چوٹیاں' طوفان اور قدرتی مناظر اور نور میں ڈوبے ہوئے شہر اور اجنبی چہرے جو بڑے صدق دل سے اتحاد عمل کے متمنی ہیں' ان میں ہر شے اپنے متعلق کچھ نہ کچھ بیان کرنا چاہتی ہے۔ یہ وہ آخری موقع نہیں کہ بی تھوون نے اس لمحے تحریر کیا جب وہ بہرہ ہو چکا تھا۔ فی الحقیقت بہرے پن نے بی تھوون کو آخری پابندیوں سے آزاد کرالیا۔ کیونکہ جہاں تک موسیقی کا تعلق ہے ۔سماعت اور بصارت روح تک اس کی رسائی کے لیے پل کا کام دیتے ہیں 'اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ یونانیوں کے لیے فن کی بصری لطف اندوزی ایک اجنبی شے تھی۔ وہ سنگ مرمر کو اپنی آنکھوں سے دیکھتے اور آؤلس کی موٹی آواز کے ساتھ ان کے بدن تھرکنے لگتے ۔ یونانیوں کے نزدیک سماعت اور بصارت ہی وہ ایسے حواس ہیں 'جن کی بدولت وہ تمام مطلوبہ تاثرات کو محسوس کرتے۔ ہمارے لیے تو رومیوں کے دور ہی سے ان کی ایسی اہمیت ختم ہو چکی ہے۔

ہمارے نزدیک لحن ایک ایسی شے ہے' جو وسیع' محدود اور قابل شمار ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ خطوط اور رنگ ہوتے ہیں۔ ہم آہنگی' خوش الحانی' قافیہ' تواتر' حسن ترتیب اور ان کے ساتھ توازن 'تقلیب اور اس کے ساتھ خاکہ بندی کو یکجا کردیا جاتا ہے۔ دو تصاویر کے درمیان فاصلہ رکھ کر دیکھیں' تو وہ اس سے بڑی نظر آئیں گی' جتنی کہ وہ علیحدہ علیحدہ کرنے سے قبل نظر آتی تھیں۔ اسی طرح موسیقی بھی امتداد زمانہ سے اپنی عظمت میں اضافہ کرلیتی ہے۔ مائرون کے مجسمے پر غور کریں۔ نیز بوسن کا فن منظر کشی اسی حیثیت کا حامل ہے' جو ہم عصر کستاتا کے ایوان میں رکھی گئی تصاویر کو یا ریم برانٹ کی تخلیقات کو' اور باکس چیوڈ کی ارگن نوازی کو' یا پے چل بیل اور باخ کو۔ فرق صرف زمانی اور مکانی فاصلوں کا ہے۔ گارڈی اور موزارٹ کے تمنائی تمثیل خانے کی داخلی لسان صوری بھی اتنی ہم آہنگ ہے کہ بصری اور سمعی ذرائع کے حوالے سے ان میں فرق نظر انداز کردینے کے قابل ہے۔

وہ اہمیت جو فنی سائنس نے ہمیشہ لازمانی اور تصوراتی حد بندیوں کو انفرادی فنی دائروں میں عطا کی ہے' یہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ مسئلے کی بنیادی وجوہ کا جائزہ نہیں لیا گیا۔ فنون زندہ وحدتیں ہیں۔ اور حیات پر بحث ناممکن ہے۔ علما کا وطیرہ آغاز ہی سے یہ رہا ہے کہ ایک کل کو جو لامحدود وسعت مکانی کا حامل ہو' اجزاء میں تقسیم کرلیا جائے۔ اور اس طرح اسلوب،فن اور واسطہ کے سطحی معیار سے کسی فن پارے کا جائزہ لیا جائے اور انھیں دنیائے فن میں ایک دائمی قدر و قیمت دے کر ایک ناقابل تغیر اصول قائم کردیا جائے۔ لہٰذا انھوں نے فن کو موسیقی اور نقاشی' موسیقی اور ڈرامہ 'نقاشی اور مجسمہ سازی میں صنف بند کرلیا۔ اور پھر اس کے بعد ایسے موضوعات تراش لیے "فن نقاشی" "فن بت گری" وغیرہ وغیرہ۔ حقیقت یہ ہے کہ کسی فن کی رسمی زبان خود اس فن پارے کا چہرہ ہی ہے۔ اسلوب سے مراد وہ نہیں جو سطحی سمپر نے طے کی تھی (یہ مادہ پرست ڈارون کا ہمعصر تھا) معلوم ہوتا ہے کہ یہ محض مادیت' ٹیکنیک اور مقصدیت کا شیدائی تھا۔ یہ اوصاف ایسے ہیں جو فنی وجوہ سے غیر متعلق ہیں اور مابعدالطبیعاتی نظام کے افکار اور پراسرار ناگزیریت اور قضاؤ قدر کے اصولوں کے مخالف ہیں۔ مختلف حد بندیاں جو مختلف فنون کے لیے قائم کردی گئی ہیں۔ فن کا ان سے کوئی واسطہ نہیں۔

حواسی تاثرات کے تحت فن کی صنف بندی کا مطلب یہ ہے کہ مسئلہ ہیئت فن کی وضاحت میں رکاوٹ پیدا کردی جائے۔ کسی مجسمے کی نوعیت پر مفصل رائے کا اظہار کس طرح ممکن ہے اگر اس کے کرداز کی بنیاد پر اس کے لیے عام اصول وضع کرلیے جائیں۔ مجسمہ کیا ہے؟

نقاشی کو دوبارہ لیجیے' ایسی کوئی شے دنیا میں موجود نہیں' جسے فن نقاشی کہا جائے۔ اور اگر کوئی شخص رفائل کی ڈرائنگ کا صرف خاکے نے متاثر ہوکر تیشان سے موازنہ کرنا چاہے' اور صرف روشنی اور سائے کو ملحوظ خاطر رکھے 'اور اس امر کا احساس نہ کرے کہ دونوں کا تعلق مختلف فنون سے ہے۔ ہر وہ شخص جو جیاٹو اور مینٹگنا کی تخلیقات میں عدم مشابہت کا ادراک نہیں رکھتا۔ جس میں برش کی ضربات سے برجستہ کاری کی گئی ہے۔ اور گویا کے ورمرکی موسیقی سے جو رنگین کینوس پر اس طرح ادا کی گئی ہے کہ سامع اس کی عمیق فنی باریکیوں تک پہنچنے سے قاصر رہتا ہے۔ جہاں تک یونگ نولس کی دیواری نقاشی کا تعلق ہے یا ریونا کی ضبت کاری کا۔ ان میں کوئی تیکنیکی مشابہت موجود نہیں کہ انھیں ایک نوع سے متعلق قرار دیا جائے۔ اور کندہ کاری اور مائکل انجلو کے فن میں کیا مشابہت ہوسکتی ہے۔ یا ابتدائی کو رنتھی ظروف پر نقاشی اور رومی گرجے کی منقش کھڑکی یا مصری اور پارتھی برجستہ کاری میں کیا مشابہت ہے؟

اگر فن کے حدود کو تسلیم بھی کرلیا جائے تو اس کی روح کے حدود رسمی ہوجاتے ہیں۔ یہ حدود تاریخی تو ہوسکتے ہیں مگر تیکنیکی اور قیاسی نہیں۔

فن ایک جسم نامی ہے 'نظام نہیں۔ فن کی کوئی ایسی نوع نہیں جو ہر صدی اور ہر ثقافت میں اپنا وجود برقرار رکھ سکے (جیسا کہ نشاۃ ثانیہ کا معاملہ ہے) ۔جہاں کبھی یہ فرض کرلیا گیا ہے کہ تیکنیکی روایات کچھ عرصے کے لیے ہمیں غلط فہمی میں مبتلا کرکے یہ منواسکتی ہیں کہ قدیم فنی قوانین کو دوام حاصل ہے۔ مگر اس مفروضے کی = میں بہت سی کوتاہیاں موجود ہیں۔ یونانی اور رومی فن میں ایسی کوئی شے موجود نہیں 'جو ڈونا ٹیلو کے مجسمے یا سگنوریلی کی تصویر یا مائکل اینجیلو کے پیش منظر کا کسی بھی صورت میں مقابلہ کرسکے۔ داخلی طور پر کوارٹر وسینٹو کا تعلق ہمعصر روم سے ہے' کسی اور سے نہیں۔ قدیم یونان کے شمسی دیوتا نوعیت کے حقائق پر مصر مجسمہ سازی کے اثرات نمایاں ہیں۔ یا ابتدائی سکانی مقبروں کی نقاشی کے۔ اس امر میں وہی حقیقت مضمر ہے' جس کا ذکر باخ کی تحریر (ایک اجنبی موضوع "فرار" پر) میں یہ وضاحت کرنے کے لیے کہا گیا ہے "کہ وہ ایسی صورت میں کس حد تک اظہار کرسکتا ہے' جبکہ ہر انفرادی فن چینی منظر فطرت یا مصری صنعت کاری یا رومی معاون موسیقی 'ہر شے ایک وقت میں زندہ ہوتی ہے۔ اور پھر اپنی روح کے ہمراہ جدا ہو جاتی ہے اور کبھی واپس نہیں آتی"۔

(۲)

اندریں حالات تصور ہیئت بہت وسعت اختیار کرلیتا ہے۔ نہ صرف تیکنیکی آلۂ کار' نہ صرف لسان ہیئت بلکہ خود نوع فن کو بھی ذریعہ اظہار کے طور پر زیر جائزہ لایا جاتا ہے۔ ایک عام فن کار کے نزدیک کون سی تخلیق شاہکار متصور ہوگی۔۔۔۔۔ ریم برانٹ کے لیے "انتظار شب" یا ویگنر کے لیے "مسٹر سنگر"۔۔۔۔۔ کسی نوع فن کی تخلیق کافی تعنیہ مطلب یہ ہے کہ کسی ثقافت کی سوانح حیات تشکیل کردی جائے۔ یہ ایک عصری عمل ہے ۔ قریب ترین خارجیت کے قطع نظر' ہر ایسا فن ایک انفرادی نامیاتی عمل ہے۔ جس کا نہ کوئی مورث ہوتا ہے' نہ وارث۔ اس کا نظریہ اسلوب اور روایت اس کی کرداریت کی ملکیت ہیں۔ ان میں کوئی داخلی یا عالمی جواز کا وجود نہیں ہوتا ۔ جب ایسے فنون میں سے کسی کا آغاز ہوتا ہے' یا یہ اپنے انجام کو پہنچ جاتا ہے۔ خواہ اس کی موت واقع ہوجائے' یا یہ کسی اور ہیئت میں منقلب ہوجائے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیوں متعلقہ فن کسی ثقافت میں سب پر غالب ہے' یا کیوں غائب ہوچکا ہے ۔۔۔۔۔۔۔۔ یہ تمام سوالات اپنے ارفع مفہوم میں ہیت فن کے متعلق ہیں' یا یہ سوال کہ کیوں کوئی ایک نقاش غیر شعوری طور پر کسی رنگ سے احتراز کرتا ہے یا کوئی موسیقار کسی خاص لے کو اپنے نغمات میں شامل نہیں کرتا۔ یہ وہ بعض رجحانات کا اس قدر دلدادہ ہوتا ہے کہ متعلقہ صفات اس کے نام سے منسوب ہوجاتی ہیں۔

ان سوالات کی اہمیت کو آج بھی نظریاتی طور پر تسلیم نہیں کیا گیا۔ حالانکہ یہی یقینی سمت ہے' جہاں سے قیاس و قیافہ وجود میں آتے ہیں اور یہ ثابت ہوتا ہے کہ فنون بھی عام انسان کے فہم و ادراک کی رسائی میں ہیں۔ آج تک یہ فرض کرلیا گیا ہے۔۔۔۔۔۔ مگر ان اہم سوالات کو نظر انداز کردیا گیا ہے' جو اس مفروضے کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں۔۔۔۔۔۔۔ کہ متعدد فنون جن کا روایتی صنف بندی کے منصوبے میں

ذکر موجود ہے (جن کی معقولیت مسلمہ ہے) جو ہر لمحے اور ہر مقام پر ممکن ہیں۔ اور جن کی عدم موجودگی کو حادثاتی ' تخلیقی شخصیات کا قحط یا محرک حالات کا نتیجہ قرار دیا جاتا ہے۔ یا فن کو اس کے فطری راستے سے ہٹا کر عصبیت کی راہ پر لگانے کا حاصل سمجھا جاتا ہے۔ یہاں وہ صورت حالات وجود میں آتی ہے' جسے میں اصول علت و معلول کو عالم وجود سے عالم تکوین میں منتقل کرنے کا نام دیتا ہوں۔ جب مکمل اور علیحدہ منطق کا ادراک نہیں ہوتا' اور زندگی کی ضرورت نہیں ہوتی' جب قضاؤ قدر اور ناگزیر واقعات کے امکانات اظہار کی خواہش ہو' تو انسان ظاہر معقول اور واضح اسباب کا سہارا لے کر اپنی فنی تاریخ کی تشکیل کرتا ہے' جس میں وہ تمام واقعات سلسلہ وار درج ہوتے ہیں اور محض سطحی ہم آہنگی کی بنیاد پر انھیں مربوط سمجھا جاتا رہا ہے۔

اس کتاب کے اولین صفحات میں' میں نے اس سطحی اصول کی بے بضاعتی کو آشکار کردیا تھا' جس کے تحت بنی نوع انسان تین مختلف مدارج : قدیم ' وسطانی اور جدید میں تقسیم کردیا گیا ہے۔ یہ ایک ایسا تصور ہے' جس نے ہمیں صحیح تاریخ اور ارفع ثقافتوں کی تشکیل کے عمل کے ادراک سے محروم کردیا ہے۔ خاص طور پر تاریخ فن اس عمل سے سب سے زیادہ متاثر ہوئی ہے۔ فن کی مستقل اور متعین اور بدیہی صنف بندی کے قیام کو تسلیم کرنے کے باوجود بھی اگر کوئی قدیم ' وسطانی اور جدید کے دائرے میں گھومتا رہے اور ہندوستان' اور شرق الہند کے فن کی علیحدہ حیثیت کو نظر انداز کردے۔ اکنوم اور سبا کے فن کو پس پشت ڈال دے' ساسانی اور روسی فن کو کسی حساب میں نہ لائے تو اس سے بڑی زیادتی اور کیا ہوگی۔ ان فنون کو اگر نظر انداز نہیں کیا گیا تو کم از کم پس پشت ضرور ڈال دیا گیا ہے۔ یہ خیال کسی کے دل میں نہ گذرا کہ ایسے نتائج سے اس طریق کار کی کمزوری کا اظہار ہوتا ہے۔ جب منصوبہ بن گیا' تو واقعات کی ضرورت تھی' جسے کسی نہ کسی طرح سے پورا کرلیا گیا' اور تاریخ کا پیٹ بھر دیا گیا۔ خالی ادوار کو "فطری وقفے" قرار دیا۔ جب کوئی بڑا فن فی الحقیقت موت کا شکار ہوگیا' تو اسے زوال کا نام دے دیا گیا۔ اور نشاۃ ثانیہ جس کی آنکھ حسن ظن کی اسیر تھی' اس نے کوئی اور فن منتخب کرلیا' جو کسی اور منظر میں ظہور میں آرہا تھا۔ اور کسی اور انسانی گروہ کی نمائندگی کرتا تھا۔ ہمیں آج بھی پڑھایا جا رہا ہے. کہ نشاۃ ثانیہ کلاسیک کا دوبارہ جنم تھا۔ اور نتیجہ یہ اخذ کیا گیا کہ اس امر کا امکان ہے اور یہ درست بھی ہے کہ وہ فنون جو کمزوری کا شکار ہوں' یا ختم ہوجائیں (اس صورت میں زمانہ حال ایک اسم با مسمی میدان جنگ ہے) اور ان فنون کا دوبارہ احیاء یا تو شعوری اصلاح سے ہوگا' یا احیاء ثانیہ کے جبری منصوبے سے۔

بلا کم و کاست اب بھی خاتمے ہی کا مسئلہ ہے' یعنی جب کبھی کسی فن کا ناگہانی خاتمہ ہوجاتا ہے۔ مثلاً "ایتھنز کے ڈرامے کا یوری پید میں خاتمہ' یا مائکل اینجلو کے ساتھ ہی فلورا مین ٹائن کی مجسمہ سازی کا خاتمہ' سزٹ 'ویگنر اور بروکنر میں خاتمہ ۔ فی الحقیقت ان فنون کا نامیاتی کردار فی نفسہٖ صاف ظاہر ہے۔ اگر ہم بہت قریب سے دیکھیں تو ہمیں اپنے آپ کو یہ باور کرانے میں کوئی دقت نہ ہوگی کہ کوئی بھی بڑا فن جب فناہ ہوجائے تو دوبارہ جنم نہیں لیتا۔

اہرام مصر کی سم کی کوئی شے ڈورک والوں کو منتقل نہیں ہوئی۔ کلاسیکی مندروں اور مشرق وسطی کی باسلیق عمارتوں میں کوئی شے مشترک نہیں' کیونکہ محض کلاسیکی ستونوں کو بطور عمارتی جزو اپنا لینے سے (اگرچہ ایک سطحی مشاہد کو یہ حقیقت اولیں اہمیت کی نظر آئے گی) ان دونوں اسالیب تعمیر میں کوئی تعلق پیدا نہ ہوگا۔ اس کی اہمیت بالکل اتنی ہی ہوگی' جتنی کہ گوئٹے کو کلاسیکی اساطیری روایات میں سے فاؤسٹ میں "کلاسیکی وال پر جنگ" کے سین کے شامل کرنے سے حاصل ہوئی' کلاسیکی فن کی دوبارہ پیدائش پر اعتقاد یا پندرھویں صدی میں مغرب میں کسی کلاسیکی فن کا دوبارہ احیاء تخیل کی طویل جست کا ایک کرشمہ ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ عظیم فن ثقافت کے ساتھ ہی تباہ ہو بلکہ اس کے بغیر بھی معدوم ہوسکتا ہے۔ ہمیں کلاسیکی کی دنیا میں موسیقی کا انجام دیکھنا چاہیے جہاں اعلیٰ درجے کی موسیقی کے امکانات ڈورک کے موسم بہار میں تھے۔ اس کے بغیر ہم قدیم طرز کی سپارٹا موسیقی کی اس اہمیت ک ثابت کرسکتے ہیں۔ جو متاخر موسیقاروں ٹرپانڈر' تھیلیٹاس اور ایلومین کی نگاہوں میں تھی۔ یہ اس عہد میں بھی متاثر کن تھے' جب کہ دنیا کے باقی حصوں میں فن موسیقی کا ابھی بچپن تھا۔ اور جبکہ ابھی متاخر کلاسیکی عہد کا آغاز نہیں ہوا تھا۔ بالکل اسی طرح مجوسی ثقافت نے تصویر کشی کی صورت میں جو کچھ دنیا کو عطا کیا تھا۔ اور پچی کاری اور منبت کاری کی صورت میں دنیائے فن میں اضافے کیے تھے۔ وہ عرب دنیا کے زوال سے قبل ہی کالعدم ہوگئے۔ اور ہر وہ فنی صنعت گری جو رومی گرجوں کی رونق تھی 'قبل از رومی زوال مٹ گئی۔ ناؤمبرگ' زبزنگ کا پیٹروبچر اور فلورنس کا وارو شیئو اس سے قبل ہی اوجھل ہوگئے' جبکہ وینس کی روغنی تصاویر اور باروق کامزا میری میوزک ابھی حیات

(۳)

پانسٹرڈم میں پوسی ڈان کا مندر اور الم کا خانقی گرجا یہ دونوں تعمیرات ڈورک اور رومی کے ترقی یافتہ عہد سے متعلق ہیں۔ مگر دونوں میں فرق موجود ہے۔ کیونکہ اقلیدی ہندسہ جس کا تعلق جسمی تحدید کی سطوحات سے ہے' تجزیاتی ہندسہ سے ان مکانی نقاط میں مختلف ہے' جن کا ذکر مکانی محور میں کیا جا چکا ہے۔ تمام کلاسیکی عمارات کی تعمیر بیرون سے آغاز ہوتی ہے۔ جبکہ تمام مغربی عمارات اندروں سے شروع کی جاتی ہیں۔ عربی طرز تعمیر بھی اندرون ہی سے آغاز کرتا ہے۔ مگر وہ اسی پر رک جاتا ہے صرف ایک اور صرف ایک فاؤستی روح ہی ہے جو اپنے اسلوب کے لیے ایسا راستہ اختیار کرتی ہے جو دیواروں سے گذر کر باہر لا محدود کائنات میں گم ہو جاتا ہے اور عمارت کا اندرون اور بیرون ایک دوسرے کا تکملہ ہونے کی وجہ سے ایک ہی عالمی تخیل کا احساس پیدا کرتے ہیں۔ باسلیق اور گنبدی عمارات کا بیرون آرائش کا میدان ہو سکتا ہے۔ مگر اسے فن تعمیر نہیں کہا جاسکتا۔ وہ تاثر جو ناظر پر پڑتا ہے' وہ یہ ہے کہ یہ عمارتیں کسی شے کو چھپانا چاہتی ہیں' اور کسی راز سربستہ کی حفاظت کررہی ہیں۔ گویا کسی غار میں شفق کی جھلک صرف مومنین ہی کے لیے ہے۔ یہی وہ فرق ہے جو اسلوب کے اعلیٰ نمونے اور سادہ سورج پرستوں کے مکانات اور تہ خانوں میں ہے۔ جو نہی جرمنی کی روح نے باسلیقی نوعیت کی عمارتوں پر قبضہ کرلیا۔ ان کی ہیئت میں حیرت ناک تغیر ہوا اور یہ عمل عمارت کے تمام بنیادی تعمیری حصوں میں واقع ہوا۔ اور اسی سے عمارت کی ہیئت اور اہمیت دونوں میں

تبدیلی آگئی۔ اسی لیے شمالی فاؤستی تعمیر میں عمارت کا بیرونی منظر کوئی گرجا ہو یا رہائشی مکان ' اسے مکان کے اندرونی انتظام اور ضروریات کے مطابق ترتیب دیا جاتا ہے۔ یہ معانی مسجد میں خفیہ رکھے جاتے ہیں' مگر مندر میں داخلی معانی کا وجود ہی نہیں ہوتا۔ فاؤستی عمارات میں صرف ڈیوڑھی نہیں ہوتی' بلکہ چہرہ بھی ہوتا ہے' بہرحال چار اطراف میں سے صرف ایک اور گنبد والی عمارات میں پیش منظر اصولا" نہیں ہوتا۔ اور اس پیش منظر کی وجہ سے' عمارت کی یہ عرضہ بندش ایک حلقہ دار ساق ستون یا بدن العور کے ساتھ پیوست کردی جاتی ہے۔ جو باہر نکلتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ جس طرح کہ سپئیر کے گرجے میں اسے سادہ صورت میں نکال دیا گیا ہے۔ یا پھر ڈیوڑھی کے بالائی حصے کے اوپر تعمیر کردیا جاتا ہے۔ جس پر متعدد مرغولے بنادیے جاتے ہیں' جو ناظر کو گھر کے اندر کے معانی سے روشناس کرا دیتے ہیں۔ یہ تصور نہ صرف بڑی بڑی عمارتوں پر حاوی ہے 'بلکہ گلیاں بھی اس سے محروم نہیں۔ ہر چوک اور ہر قصبے میں واقع عمارتیں کھڑکیوں سے مزین کی گئی ہیں۔

قدیم زمانے کا عظیم فن تعمیر' بعد میں آنے والے تمام فنون کی ماں ہے۔ یہ ان کے عیب و ہنر دونوں کی نشاندہی کرتا ہے۔ لہٰذا ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ کلاسیکی فن کی تشکیل میں کامیابی حاصل کرنے کے لیے بہت ہی ان تھک محنت کی گئی ہے۔ مثلاً" انسان کا آزادی سے ایستادہ جسم کی تصویر والے ظروف حقیقی تحفہ تصور ہوتے تھے۔ اس دور میں عریاں تصویروں کی وہی حیثیت تھی جو کہ فاؤستی ثقافت میں اٹھارویں صدی میں مزامیری نغمہ نگاری کی تھی۔ ہم ابھی تک یہ سمجھنے میں ناکام رہے ہیں کہ کلاسیکی دور میں لامذہبی میں جذباتی رجحانات کی صورت کیا تھی۔ کیونکہ ہم نے شمیوں کی خالص بے روح مادہ پرستی کو محسوس نہیں کیا (کیونکہ ان کے نزدیک جسمانی مندر میں بھی داخلیت کا عنصر نہ تھا) یہی مقصد ہے' جسے قدیم برجستہ کاری 'مٹی پر کورنتھی نقاشی سے حاصل کرنا چاہتے تھے 'اور ایتھنز کے شہروں نے بھی اپنی منبت کاری کو اس وقت تک جاری رکھا' جبکہ پولی کلیٹس اور فیڈیاتے ان کی اس امر میں رہنمائی کی کہ اسے مکمل طور پر کس طرح حاصل کیا جائے۔ ہم نے اپنی کوتاہ نظری کی وجہ سے یہ فرض کرلیا ہے کہ ہر قسم کے مجسمات کو مستند اور عالمی طور پر قابل قبول تسلیم کرلیا گیا ہے۔ فی الحقیقت اسے بت گری کا فن قرار دے لیا ہے۔ ہم نے ان کی تاریخ کو تمام متعلقہ افراد اور ادوار کے ساتھ منسلک کرلیا ہے۔ اور آج بھی ہماری مجسمہ سازی غیر مستند نشاۃ ثانیہ کے اصولوں کے تحت' عریاں انسانی جسم کو شریف ترین اور حقیقی فن مجسمہ سازی سمجھتی ہے۔ درحقیقت بت گری کا یہ فن جس میں ایک عریاں جسم جو اپنے قدموں پر ایستادہ ہے اور چاروں اطراف سے یکساں نظر آتا ہے۔ صرف کلاسیکی دور میں ہی تخلیق ہوا۔ کیونکہ صرف یہی ایک ایسی ثقافت تھی جس نے اپنے احساسات کے حدود کو "مکان" کے حوالے تصعیدی جہت دینے سے انکار کیا۔ مصری مجسمات کو صرف سامنے سے دیکھا جاتا ہے اور یہ واضح برجستہ کاری کا متغیر نمونہ ہے۔ بظاہر نشاۃ ثانیہ کے کلاسیکی انداز کے مجسمے (جب ہم ان کا شمار کرتے ہیں تو ہم حیران رہ جاتے ہیں کہ ان کی تعداد اس قدر محدود ہے فی الحقیقت ان کی کوئی حیثیت نہیں' ماسوائے نیم رومی ہونے کے تاکہ بیتے دنوں کی یاد قائم رہے۔

اس فن کے ارتقاء میں جس میں مکان کا کوئی تصور موجود نہیں 'پوری تین صدیاں لگ گئیں (۶۵۰ ق م تا ۵۰ ۳ ق م)۔ یہ وہ دور تھا' جو ڈورک ثقافت سے انجام تک کے تمام عہد پر حاوی ہے۔ اور اسی دور میں یہ رجحان بھی پیدا ہوا کہ مصری تحدید سے آزادی حاصل کی جائے تاکہ مجسمہ صرف پیش منظر تک محدود نہ رہے ۔ ۔ یونانی مجسمہ سازی اور مصوری کے آغاز کے ساتھ ہی عظیم مصری اسلوب کا خاتمہ ہو گیا ۔ اس مجسمہ سازی کی صحیح قدرو قیمت اس وقت تک متعین نہیں ہو سکتی' جب تک کہ اسے کلاسیکی اور اس عہد کا آخری نمائندہ فن نہ تسلیم کر لیا جائے۔ یہ ایک سادہ فن کی حیثیت سے ابھرا' پہلے یہ دیواری ضبت کاری کی تائید میں اور پھر آزادانہ پروان چڑھا ۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس کی تیکنیکی ابتداء صورت وار معابے سے پر سنی ستونوں میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ یا ان تختیوں میں جو مندروں کی دیواروں کو ڈھانپنے کے کام آتی تھیں . . بلاشبہ کہیں نہ کہیں مصری فن کی جھلکیاں ضرور مل جاتی ہیں (مثلاً" ملا نکش کے نشستہ مجسمے) مگر جہاں تک بت گری کے رسمی تصور کا تعلق ہے ' یہ دیواری ضبت کاری سے ابھرا۔ برجستہ کاری بھی ضبت کاری کی طرح دیواروں ہی سے وابستہ ہے۔ اگر چہ صرف چند یونانی فن کاروں ہی نے اس کا مشاہدہ کیا ہوگا۔ مگر جہاں اس فن کی رسمی ہیئت کے تصور کا تعلق ہے تو یہ دیواری برجستہ کاری اور ظروف کے نقوش سے قطعاً" آزاد نہیں ہو سکتا۔ برجستہ کاری اور ضبت کاری جیسا کہ اوپر بیان ہوا ' دیواروں ہی سے وابستہ ہے ۔ اس عہد کی تمام مجسمہ سازی جو مائرون تک پہنچتی ہے۔ دیواروں سے برجستہ کاری کو علیحدہ کر کے پیش کرنے کی کوشش معلوم ہوتی ہے ۔بالآخر شکل کو خود مکتفی جسم کی حیثیت سے عمارت سے بالکل علیحدہ پیش کیا گیا ہے۔ جس کے نتیجے میں وہ دیوار کے سامنے ایک غیر ابعادی تصویری خاکہ سے زائد معلوم نہیں ہوتا۔ عمقی سمت کو خارج کردیا گیا ہے ۔ اور تشکیل کو ناظر کے سامنے پھیلادیا گیا ہے یہاں تک کہ مائرون کے مرسیاس کو ظرف یا سکے پر نقل کیا جاسکتا ہے اس کے نتیجے میں ۶۵۰ء کے متاخر دور میں بنائے گئے دیواری نقاشی کے دو نمونے قابل ترجیح ہیں ۔اس نوعیت کے فن پاروں کی محدود تعداد کہیں نہ کہیں پائی جاتی ہے۔ یہ پہلے تو ظروف پر نقش کیے گئے اور پھر انھیں اشکال کے نمونے پر مجسمات تیار کرلیے گئے ہم جانتے ہیں کہ مغربی تفندوس گروہ کے سہ گوشہ سطوری جو اولیمپا میں دریافت ہوئے 'انھیں تصویر کی مدد ہی سے تیار کیا گیا ایجینا کے مندر جو مغرب سے مشرق کی طرح اثرات کی منتقلی کا ذریعہ سمجھا جاتا ہے۔ اس کی دیواری برجستہ کاری کے کردار سہ گوشہ سطوری نقوش کی ترقی یافتہ صورت ہے۔ پولی گلیٹس کے زمانہ (۴۶۰ ء) میں تبدیلی کا عمل مکمل ہو گیا۔ اور اس کے بعد منقش کردہ نقاشی میں نمونے کا کام دینے لگا۔ مگر یہ لسی پس میں مکعب اور ہمہ سمتی طریق عمل مقبول عام ہوا اور اسی سے اصل حقائق کی نشاندہی ہوتی ہے۔ اس کے بعد پراکسی ٹیلیس کے معاملے میں بھی اس نوعیت کا عرضی اور چپٹا نقش ہی ارتقا پذیر نظر آتا ہے۔ اگرچہ اس کا خاکہ واضح اور موثر ہے۔ اور ایک یا دو نقطہ ہائے نظر کی ترجمانی کرتا ہے۔ سنگ مرمر کے مجسمات میں مختلف رنگوں کا امتزاج بھی دیواری نقاشی کی روایت ہی کی پابندی ہے ۔اس عمل سے نشاۃ ثانیہ اور کلاسیکی عہد کے فن کار واقف نہ تھے۔ اور اسے غالباً" بربریت سمجھتے تھے اور سونے یا ہاتھی دانت سے تیار کردہ مجسموں کے متعلق بھی ہم یہی کہہ سکتے ہیں ۔ اور کانسی میں پچی کاری بھی اس کا شاخسانہ ہے۔ کانسی ایک ایسی دھات ہے جس میں ذاتی چمک اور سنہری جھلک فی نفسہٖ موجود ہوتی ہے ۔

(۴)

مغربی ثقافت کا رومی اور روکوکو ادوار سے ہمعصر عہد تین صدیوں ۱۵۰۰ء تا ۱۸۰۰ء پر مشتمل ہے او یہی دور فاؤستی اسلوب کے خاتمے کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس دوران شعورعزم کا مسلسل ارتقاء مکانی تصعید باعث بنا ۔ اس عہد کی مزامیری موسیقی بالاخر ملکہ فن قرار پائی ۔آغاز میں سترھویں صدی کی موسیقی ۔ مزامیر کی رنگین لے کو استعمال کیا اور پھونک اور تار کے مزا میر' نیز انسان اور مزامیر کے لحن کے افتراز سے خوب فائدہ اٹھایا' جہاں سریں رنگین نہ تھیں ۔ یہ فرق کام آگیا۔ اس کی (غیر شعوری) آرزو یہ تھی کہ عظیم استادان فن مثلاً" تائی تی آن سے کروبلاس کوئز اور رام برانٹ کی ہمسری کی جائے ۔ یہ تصویر کشی کرتا ہے (سونا تامیں گیر طی وفات ۶۱۲ اتا کوریلی وفات (۱۷۱۳) جس میں ہر تحریک باوقار ہے اور جسمی ابھا کے پس منظر میں تشکیل کی گئی ہے۔ جس میں رنگوں کا باافراط استعمال کیا گیا ہے (مدہم الغوزہ نوازی)۔ تصویر کشی میں قدرتی مناظر کی نقاشی جس میں بھاکی رنگ مستعمل تھے ۔ان کی تصویر کشی میں نغمہ سرائی کا عنصر تھا ۔(مونٹے ورڈے کی تصویر " لینٹ آف انیری اینڈ نے ۱۶۰۸ء) جب جرمن اساتذہ فن نے کام شروع کیر تو یہ تمام فن پس پردہ چلا گیا ۔ مصوری موسیقی کو زیادہ عرصہ برداشت نہیں کرتی ۔ موسیقی خود بھی (بالکل غ شعوری طور پر) اٹھارویں صدی میں موسیقی ' مصوری اور فن تعمیر پر دوبارہ غالب آگئی اور زیادہ سے زیادہ فیصلہ کن صورت میں مجسمہ سازی فنون لطیفہ کی دنیا میں کم سے کم ہوتی جارہی ہے ۔

فلورنس سے وینس میں منتقل ہونے سے قبل اس کی کیا صورت تھی اور اس کے بعد اس میں کیا تبدیلی آئی۔ یا زیادہ واضح الفاظ میں یہ سوال یوں کیا جاسکتا ہے کہ رافیل اور طیان کے فن میں کیا فرق ہے اور کس بنا پر انھیں مختلف فن قرار دیا جاتا ہے ۔کیا ایک کی وہ حرفتی روح ہے' جو مصوری کو برجستہ کاری سے مربوط کرتی ہے ۔ جبکہ دوسری کی وہ موسیقانہ روح ہے جو برش زنی کی تیکنیک میں نمایاں ہے اور اس کے ماحول میں وہ کیفیت پیدا کرتی ہے جو تانت اور پھونک کے سازوں کی ہم آہنگی کی سرتیاں گھولتی ہے ۔ یہ ایک اختلافی رنگ ہے۔ عبوری کوشش نہیں۔ جس کا ہم مشاہدہ کررہے ہیں ۔ اور اس حقیقت کو تسلیم کرلینا ان فنون کے جسم نامی کے ادراک کے لیے ضروری ہے ۔اگر کہیں بھی ہمیں تجریدی مفروضات کے خلاف جو دوامی قوانین کے طور پر قبول کرلیے گئے ہیں' حفاظت مقصود ہے تو ہمیں مزکورہ حقائق کو تسلیم کرلینا ہوگا۔ تصویر صرف ایک لفظ ہے۔ شیشے کی رومی تصاویر' رومی فن تعمیری کا ایک جزو تھیں۔ شدید علامتی نظام کی خدمت گزار جس طرح کہ مصری اور عربی بلکہ اس دور میں ہر فن حجری زبان کا خادم تھا۔

ملبوس مجسمے گرجوں کی تعمیر کی تقلید میں تراشے گئے۔ ان کی سلوٹیں انتہائی آرایش کا نمونہ تھیں اور شدید طور پر متاثر کن تھیں۔ بعض ناقدین ان کی درشتی کو فطری تقلید کے نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں اور اس

صورت میں حقیقت سے دور جا پڑتے ہیں۔

اسی طرح موسیقی بھی ایک لفظ ہی ہے۔ کسی نہ کسی حد تک موسیقی ہر مقام پر موجود رہی ہے۔ حقیقی ثقافتوں کے وجود سے پہلے بھی موسیقی کا وجود تھا' بلکہ حیوانات بھی لحن کی دلکشی کے رسیا ہیں' مگر کلاسیکی ثقافت کی سنجیدہ موسیقی سماعی ۔۔ صنعت کاری سے زائد نہ تھی۔ مگر چوتارا' لونیات' اور دز موسیقی کے مربوط معانی کی بجائے صرف تشکیلی معانی ہیں ۔ مگر جسم اور "مکانی" میں یہی حقیقی فرق ہے۔ یہ موسیقی یک صوتی تھی۔ چند مزامیر جو اس غرض سے تیار کیے گئے تھے' غیر صنعتی وسعت کی غرض سے بنائے گئے تھے 'جو ساز صوتی لون سے ہم آہنگ تھا' وہ غالباً" تیشارہ تھا۔ مگر سب سے بڑھ کر خوش الحانی ۔۔۔ ہومر سے لے کر ہیڈرین کے دور تک کی کلاسیکی شاعری کی طرح ۔۔۔ مقدار کے لحاظ سے جانچی جاتی تھی' نہ کہ حقیقی معیار پر۔ یعنی الفاظ کا زیر و بم' تجسیم اور وسعت ہی سے توازن کا جائزہ لیا جاتا تھا۔ جو نظموں کے چند ٹکڑے باقی رہ گئے ہیں' وہ یہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں کہ اس فن کا جذباتی حسن' ادراک کی حدود سے خارج ہے۔ مگر اسی حقیقت سے ہمیں یہ اندازہ کرنا چاہیے اور اپنے تصورات اور تاثرات مجوزہ وحاصل کردہ کا از سرِ نو مجسمات اور دیواری نقاشی کی بنیاد پر جائزہ لینا چاہیے' کیونکہ ہم اس سرور اور لطف اندوزی کا تجربہ نہیں کر سکتے' جو اس سے قدیم یونانی حاصل کرتے تھے۔

ہمارے لیے چینی موسیقی بھی اسی طرح ناقابل فہم ہے' بلکہ تعلیم یافتہ چینیوں کے مطابق ہم مسرت افزاء اور غمگین نغمات میں تمیز کرنے سے قاصر ہیں ۔ اس کے برعکس چینیوں کے نزدیک تمام مغربی موسیقی کا تعلق فوجی قواعد کے سرتال اور نغمات سے ہے۔ یہ وہ تاثر ہے جو ہماری زندگی کی متحرک نغمہ سرائی سے متعلق ماؤ کے پیروکار چینی قبول کرتے ہیں۔ فی الحقیقت تمام اجنبی ثقافتیں ہمارے متعلق ایسا ہی تاثر رکھتی ہیں۔ ہمارے کلیساء کی توانائی کی سمت بندی' اور ہماری کئی منزلہ عمارات کے پیش منظر اور ہماری تصویروں کا عمیق تناظر۔ ہمارے المیئے کی رفتار اور بیان اور ہماری تیکنیکی صلاحیتوں کا کیا ذکر۔ ہماری نجی اور اجتماعی حیات ان سب کے اپنے انداز ہیں۔ ہمارے خون میں بیان کا نقص موجود ہے۔ اس لیے ہم اسے محسوس نہیں کرتے۔ لیکن جب ہمارے لحن کا توازن اغیار کے ساتھ بیک وقت ہو تو ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ ہماری بے آہنگی ناقابل برداشت ہے۔

عربی موسیقی کی بھی ایک اپنی دنیا ہے۔ ابھی تک تو ہم نے اسے صرف غلط نسبتوں کے حوالے سے ہی دیکھا ہے' یعنی باز نطینی حمدیہ گیتوں اور یہودی مذہبی نغمات کے ذریعے اور وہ بھی اس قدر جتنا کہ یہ مغربی گرجاؤں میں بطور معاون موسیقی' ضامنی مناجات اور عبری نغموں کے ذریعے داخل ہوئی ہے مگر اسی سے یہ ظاہر ہے کہ نہ صرف ایڈیسا سے مغرب کے مذاہب (حامیانِ تطبیق عقاید بالخصوص شامی سورج پرست کافر اور مزدکی') اور اس سے مزید مشرق کی جانب (مزدکی مانوی اور سورج پرست اور عراق کے کنیسے جو بعد میں نسطوری عیسائی بن گئے) ان سب کے پاس بھی اپنی اپنی مخصوص موسیقی ہوگی' جس کا اپنا اپنا

اسلوب ہوگا۔ اس کے ساتھ ساتھ دنیوی موسیقی بھی ہوگی جو خود انھوں نے تشکیل کی ہوگی' (علاوہ ازیں جنوبی عرب اور ساسانی رزمیے بھی ہوں گے) . اور ان دونوں صورتوں میں معراج کمال مور سلطنت کے تحت حاصل ہوا۔ جس نے ہسپانیہ سے ایران تک حکومت کی۔

نغمات کی اس دولت سے فاؤستی ثقافت نے صرف گرجا گھروں کے لیے چند دھنیں حاصل کیں۔ اور حصول کے بعد ان کو سر تاپا تبدیل کرلیا (دسویں صدی میں ہک بالڈ' گیڈو' ڈی آریزو بالخصوص قابل ذکر ہیں)۔ لحن اور تھاپ نے مارچ کی دھنیں تیار کیں۔ اور کثیر الصوتی (جیسا کہ عہد حاضر میں اشعار کے قوافی' نغمات نے لامحدود مکان کو وجود عطا کیا۔ یہ سمجھنے کے لیے ہمیں تقلید . اور موسیقی کے آرائشی پہلو میں امتیاز کرنا ہوگا۔ اگرچہ دھن تیار کرنے کی تیز نوعیت کے باوجود ,, ۔ ہمارا اپنی مغربی موسیقی کی تاریخ کا علم بھی بہت محدود ہے' لیکن پھر بھی اس قدر اظہار کافی ہے کہ ترقی کی سمت جو تمام فنی تاریخ کے لیے ایک اہم کلید ہے۔ ایک طرف روح' فطری مناظر اور جذبات ہیں۔ دوسری طرف سخت ضوابط' اسلوب اور موسیقی کے گھرانے ہیں مغربی یورپ میں آرائشی موسیقی کا ایک بہت بڑا اسلوب ہے (جو کلاسیکی صنعت گری کے متقابل ہے) اور اس کا تعلق کلیسا کی تاریخ تعمیر سے بھی ہے' جو کہ تصوف اور فلسفہ وکلام کے بالکل قریب ہے۔ اس کے تمام قوانین کا تعلق اس کی مادر وطن سے ہے' جو سین اور شیلٹ کے مابین واقع ہے۔ اس کے ساتھ ہی اس کا متخالف پہلو بھی سامنے آگیا' جو سم تراشی جس کا ماخذ رومانیت کا اسلوب تھا' جسے ناکس برڈن اور اور ڈسکانٹ نے اپنے سادہ' متوازی اور متخالف آہنگ سے رواج دیا یہ انسانی لحن کا فن تعمیر ہے اور مجسمہ سازی اور شیشے پر نقاشی کی طرح اس کا حسن صرف سنگی جسمات ہی میں نظر آتا ہے۔ ان کے نزدیک یہ وسعت مکانی کا سب سے بڑا فن ہے۔ یہ وہ وسعت مکانی ہے' جسے اور سمے کے نکولس اور لیزی بوکس کے اسقف نے خطوط مرتبہ کے تعارف سے ریاضیاتی معانی عطا کیے ۲۱۔ ۔ فلورسن کے جو چم کے نزدیک نشاۃ ثانیہ اور تحریک اصلاح کلیسا کا مطلب یہی ہے یہ شخص بارہویں صدی کے آخری سالوں میں ہو گزرا موسیقی کی رسمی زبان میں ایک نئے فن کی روح کا اضافہ ہوا۔

اس کے ساتھ ہی قلعوں اور دیہات میں ایک نئی موسیقی وجود میں آئی۔ جس کا تعلق عاشقانہ شاعری' جرمنی کے ایک مغنی شاعر منے سانجر' اور قرونِ وسطیٰ کے دیگر مغنی شعراء سے تھا۔ ایک نئی شے ہونے کی وجہ سے یہ دربارِ' صوبوں اور ترکن پاڑیسیوں کے محلات میں پہنچ گئی۔ ۱۳۰۰ء میں جو دانتے اور پیٹرارچ کا عہد تھا۔ یہ موسیقی مقبول عوام ہو چکی تھی' یہ سادہ الحان پر مشتمل تھی۔ جس نے چھوٹوں بڑوں کا دل موہ لیا اور کونزئی' مڈریگال اور کاکیشیا تک پھیل گئی۔ اور اس میں ایک قسم کا کلا نئے اور پیرا بھی شامل تھا (ایڈم ڈی ہال' روبن اور مورس) ۱۴۰۰ء کے بعد اس کی وجہ سے اجتماعی گانے کا رواج پڑ گیا' جو ٹونڈیو اور بیلے پر مشتمل تھے۔ یہ تمام فن عوام کے لیے ہے ۔ اس میں زندگی کی تصویر کشی ہے 'عشق و محبت' شکار اور بہادری کے قصے ہیں۔ اس کا بنیادی مزاج الحانی جدت ہے' اور علاماتی کے بجائے حقیقی جذبات کی ترجمان ہے۔

جیسا کہ عام معاملات میں ' موسیقی میں بھی قلعے اور گرجے مختلف ہی رہے ہیں۔ گرجا موسیقی پیش کرتا ہے' مگر قلعہ اس کی تخلیق کرتا ہے۔ ایک نظریات سے آغاز کرتا ہے' تو دوسرا برجستہ اور فی البدیہہ گوئی سے ۔ یہی وہ فرق ہے جو شعور بیدار زندہ حقیقت میں ہے' اور روحانی اور جاگیرداری گویئے کے مزاج کا فرق بھی اسی نوعیت کا ہے۔ تقلید زندگی اور سمت کے قریب ترین ہے اور ۔اس لیے اس کا آغاز خوش الحانی سے ہوتا ہے۔ جبکہ اس کے برعکس علاماتی نظام کا تعلق توسیع سے ہے' اور اجتماعی نغمہ سرائی کی وجہ سے لامتناہی مکان کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک طرف داخلی قواعد کا ذخیرہ جمع ہو گیا' اور دوسری طرف عوامی نغمات کا غیر مختتم ذخیرہ' جو اٹھارویں صدی تک بڑھتا ہی رہا ۔ یہ تناقض خود ہی اپنی تشریح کرتا ہے۔ فنی لحاظ سے نشاۃ ثانیہ اور تحریک اصلاح کلیسا ایک دوسری سے مختلف ہیں ۔ دنیا سازی کے لحاظ سے فلورنس جبلی نفرت سے سرشار تھا اور مخالفت کو برداشت نہیں کر سکتا تھا۔ موسیقی کی رسمی ہیئت کا ارتقائے مرصع موٹسٹ سے لے کر چہار شخصی گروہ کی ہم آہنگی تک ہوا ۔ اس گروہ میں شامل ڈن سیپل ' بنچائس ' اور ڈوفے (۱۴۳۰ء) نے رومی فن تعمیر کے جادوئی حلقے سے اپنے فن کا آغاز کیا۔ فرا انجلیکو سے لے کر مائیکل انجلو تک جو ایک عظیم ڈچ تھا' ڈچ باشندوں نے موسیقی کی دنیا پر تنہا حکومت کی۔ لیونار ڈو ڈی میڈائسی کو فلورنس پر ایسا کوئی شخص نہ ملا' جو اس کے مرصع اسلوب کو اچھی طرح سے سمجھ سکتا اور اسے ڈوفے کو بلانا پڑا۔ جبکہ لیونارڈو اور رافیل اپنے اپنے علاقے میں تصویر کشی میں معروف تھے۔ شمال میں " او کے غم " وفات ۱۴۹۵ء) اور اس کا مدرسہ فکر اور جوسقین ڈس پرس (وفات ۱۵۲۱ء) نے انسانی آوازوں کا طائفہ تشکیل کیا اور اس میں کمال حاصل کرلیا۔

آخری دور سے قبل کا عبوری زمانہ روم اور وینس کے ساتھ منسوب رہا ۔ باروقی عہد میں موسیقی کی رہنمائی کا فریضہ اٹلی کو منتقل ہو گیا۔ مگر اسی دور میں فن تعمیر اپنی عظمت سے محروم ہو گیا اور فاؤستی ثقافت نے کچھ اور فنون ایجاد کر لیے۔ جن میں روغنی مصوری کو مرکزی حیثیت حاصل رہی ۔۱۵۶۰ء کے قریب انسانی لحن کی حکومت کا خاتمہ ہوگیا۔ اور پیلسٹرینا افور اور لینڈو کا کپیلا اسلوب (دونوں کی وفات ۱۵۹۴ میں ہوئی) بھی اپنے انجام کو پہنچا ۔ اب اس اسلوب میں یہ توانائی باقی نہ رہی کہ اپنے سامعین کو لامتناہیت میں پہنچا دیتا ۔ اور اسی نے سازینہ کے لیے یہ مقام خالی کر دیا' جن میں پھونک اور تانت دونوں شامل تھے۔ اسی باعث وینس میں تیان موسیقی پیدا ہوئی۔ جدید دیہاتی عاشقانہ نغمہ سرائی نے اپنے مدوجزر میں معاملات عشق دستی کو سمیٹ لیا۔ رومیوں کی موسیقی انسانی لحن پر مبنی اور تعمیری ہے' جبکہ باروقی مزامیری اور مصورانہ ہے ۔ ایک تعمیر کرتی ہے اور دوسری محرکات کو توانائی فراہم کرتی ہے۔ تمام فنون دیہات سے شہروں میں منتقل ہونے کے بعد مذہب کے اثرات سے آزاد ہو گئے' اور اس طرح ہم انتہائی ذاتی رسمی موسیقی سے ماہرانہ اظہار ذات کی طرف منتقل ہو گئے اور ۱۶۰۰ء سے کچھ قبل الغوزہ ایجاد ہو گیا ۔ یہ غنائیہ میں تو کام دے سکتا ہے مگر مقدس مجالس کے کام کا نہیں ۔

اس کے بعد ایک عظیم کام بچ گیا تھا کہ سر کو لامتناہت کے حدود میں پہنچادیا جائے۔ یا کم ازکم اسے لامتناہی مکان کے ساتھ ہم آہنگ کردیا جائے ۔ رومیوں نے مزامیر کو مختلف چوبی مواد میں منقسم کرلیا ۔ مگر نو مولود ساز سنگیت ' انسانی آواز کی حد بندیوں کی پرواہ نہیں کرتا ۔ بلکہ وہ اس آواز کو دوسری آوازوں کے ساتھ ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ وہی صورت ہے' جب کہ ہماری ریاضی ہندسی تجزیئے سے آگے نکل کر خالص عملی ہندسے میں پہنچ جاتی ہے۔ جسے ڈیسکارٹی نے روشناس کرایا تھا زرائنو کی حسن ترتیب اور ہم آہنگی (۱۵۵۶) خالص لحنی مکان کا حقیقی تناظر معلوم ہوتی ہے ۔ ہم آرائشی اور مزامیری موسیقی میں فرق کرنے لگتے ہیں۔ لے اور تزئین و آرائش مل کر محرکات کی تخلیق کرتے ہیں اور یہ امر آگے بڑھ کر کثیر الاصواتی نغمہ سرائی کا اسلوب طے کرتا ہے ۔ جس میں فریسکوبالڈی پہلا ماہر تھا اور باخ نے اس فن کو معراج کمال تک پہنچا دیا۔ طائفہ بندی کے الحان کی باروق نے ہمیشہ مخالفت کی اور ساز و آواز کی گروہی صورت کو ناپسند کیا۔ اورے توریو (کرسی) راگ نامہ (ویادنہ)۔ اور اوپیرا (مونٹا وادے) کیا کھرج کی سروں کو بلند آوازوں کے ساتھ ہم آہنگ کیا جائے۔ یا بلند آہنگ اشخاص کو باہم متخالف انداز میں پیش کیا جائے ۔ اور سازینے کو پس منظر میں رکھا جائے۔ صداؤ آہنگ کے عالم میں مخصوص صفات اور معیار باہم عمل پیرا ہو کر صدائی لامتناہی مکان میں جذب ہو جاتے ہیں۔ اس عمل کے دوران وہ ایک دوسرے کی معاونت کرتے ہیں' روشنی مہیا کرتے ہیں' اور ایک دوسرے پر غالب آتے ہیں ۔ موسیقی باہمی عمل ہے۔ ہر کسی کی سمجھ میں نہیں آتا۔ ماسوائے ان لوگوں کے جو ہمعصر تصورات کے تجزیئے سے آشنا ہوں ۔

ان اصلاحات کے جو ابتدائی باروق کے ہاتھوں انجام پذیر ہوئیں اور سترھویں صدی عیسوی میں سوناٹا (تین بڑے انگوں کا نغمہ) سمفونی اور کنسرٹو گراسو (کبھی پورا سازینہ اور کبھی ایک ساز) کا رواج ہوا۔ اس کی داخلی تشکیل کا تسلسل اور حرکت اور موضوع کو نباہنے کا عمل اور جہت نے مضبوط قدم جمالیے اور پھر موسیقی میں وہ محرکات و رسوم وقواعد قائم ہوئے ' جس سے موسیقی تجریدیت کی شکل اختیار کر گئی۔ اس عمل میں کوریلی ہینڈل اور باخ کا ہاتھ تھا اور یہ مغرب میں حکمران فن کی حیثیت اختیار کرگیا ۔ جب نیوٹن اورلب نزنے تقریباً" ۱۶۷۰ء میں لامتناہی احصاء کو رواج دیا' تو کثیر الاصوات موسیقی کی تکمیل ہو گئی ۔اور جب ۱۷۴۰ کے قریب جب یولرنے حتمی رسوم وقواعد کی تشکیل کے عملیاتی تجزیئے کا آغاز کیا' تو سر مسٹز اور اس کی نسل کے لوگ آرایش موسیقی کے حتمی اور پختہ عمل کے دستور کا آغاز کررہے تھے۔ چار اجزائی تحریک اس طرح رواں دواں رہتی ہے' جیسا کہ کوئی گاڑی مسلسل متحرک ہوتی ہے۔ کیونکہ اس وقت تک یہ اقدام زیر عمل نہیں آیا تھا' تو کسی نغمہ نگاری کا موضوع' جدید سوناٹا میں تبدیل ہو گیا۔ گویا اس نے وجود کی صورت اختیار کرلی اور اس کی ایک صورت تصویر ہے اور دوسری ڈرامہ ۔ ہم تصاویر کے سلسلوں کی بجائے تسلسل کے حصول میں کامیاب ہو جاتے ہیں ۔ اور اس طرح اس راگ کے حقیقی امکانات تکمیل پذیر ہوتے ہیں۔ یہ سنجیدہ ترین اور انسانی طبیعت کے قریب ترین راگ ہے' اور اسے تانت کے مزامیر پر بجایا جاتا ہے ۔ تمام مزامیر میں وائلن یقینی طور پر بہت شریفانہ ساز ہے' جسے فاؤستی ثقافت نے منتخب کرکے اپنا ذریعہ اظہار بنایا ہے ۔ اور یہ بھی یقینی ہے کہ جب وائلن نواز مل کر کوئی نغمہ چھیڑتے ہیں' تو اس کا تاثر فضاء کی

بلندیوں پر لے اڑتا ہے۔ اور مقدس لمحات کو منور کرتا ہے۔ ایوانوں کی موسیقی میں مغربی فن کلی طور پر اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ جاتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ہمارا ارفع علامتی نظام رقص و نغمہ کی اجتماعی محافل ہر اول دستے کا کام دیتا ہے۔ ٹارٹنٹ بانارڈینی ' ہیڈن موزارٹ ' یابی تھوون کے لیے لوگ بے انتہا آرزو مند رہتے تھے ۔ اور ہم جانتے ہیں کہ فن کی موجودگی میں ماسوائے قدیم یونانیوں کے ہر کوئی فرحت محسوس کرتا ہے ۔

ان وجوہات کی بنا پر فاؤستی موسیقی ' اس ثقافت کے تمام فنون لطیفہ میں اول حیثیت کا حامل ہے۔ اس نے کلاسیکی فن مجسمہ سازی کو باہر نکال دیا اور معمولی نوعیت کے فن پاروں کو در گزر کیا۔ اور وہ بھی موسیقی سے متعلق تھے۔ یا عمدہ اور غیر کلاسیکی' اور نشاۃ ثانیہ کے مزاج کے خلاف تھے۔ چینی مٹی کے ظروف (جسے مغرب کی دریافت سمجھا گیا)۔ اپنے تاثر کے لحاظ سے یہ ایوانی موسیقی کی ہمعصر تھی۔ جبکہ روی مجسمہ سازی سرتا سر تعمیری آرایش سے متعلق ہے۔ انسانی ساختہ جعفری' جو نمایاں طور پر نیم صنعتی' رکوکو نوعیت کی مثال پیش کرتی ہے' جو ہر لحاظ سے موسیقی کی زبان کی آخری یادگار ہے۔ یہ ظاہر کرتا ہے کہ کسی حد تک تیکنیکی مہارت استعمال ہوئی ہے۔ بعض اوقات اس مہارت کے نہ ہونے کے باعث فن کا ظاہری پہلو اس کے عقبی پوشیدہ پہلو سے مختلف ہوجاتا ہے ۔ کوئی سوودکس (۱۶۸۶ء) کی خمیدہ وینس کا مقابلہ لوورے کی عیسائی مسلک کی تخلیقات سے کریں جو ویٹلکسن میں محفوظ ہیں۔ ایک میں تو وہ موسیقی کا مطالعہ کررہا ہے اور دوسری میں وہ متعلقہ صنعت کاری میں مشغول ہے۔ اصطلاحات "جدا جدا" اسراع "ذرہ تراشی" اور "تیز تیز" ان موسیقانہ حرکات کا اظہار کرتی ہیں' جو یہاں مروج ہیں۔ خطوط کا بہاؤ پتھر میں موجود صلاحیت جس میں کم و بیش چینی مٹی جیسے اوصاف کسی حد تک ضائع ہوچکے ہیں۔ اس سے ہم نے یہ فرض کرلیا ہے کہ دانہ دار سنگ مرمر کو استعمال میں نہیں لایا جاسکتا۔ اور اسی سے ایک غیر کلاسیکی رجحان یہ پیدا ہوا کہ روشنی اور سائے کا خیال رکھا جائے۔ یہ روغنی نقاشی کے اصولوں کے عین مطابق ہے۔ جس کا آغاز تتیان سے ہوا تھا۔ اٹھارویں صدی سے اسے رنگ کا نام دیا گیا۔ خواہ یہ کندہ کاری میں ہو' یا خاکہ کشی میں یا مجسمہ سازی میں۔ فی الحقیقت موسیقی ہی کی ترجمانی کرتی ہے۔ موسیقی مغربی فنون لطیفہ کی ملکہ ہے "فرا گراؤنڈ" اور گوین کا فن اور چاک کی تخلیقات ہوں' مگر ہم نے ان شاہکاروں کو موسیقی کا رنگ یا رنگین سریں' یا سروں کے رنگ کہنے کی عادت اختیار نہیں کی۔ کیا ان اصطلاحات سے دونوں فنون کی متجانسیت ظاہر نہیں ہوتی ؟ اگرچہ بظاہر یہ دونوں فن علیحدہ علیحدہ معلوم ہوتے ہیں؟ کیا یہ الفاظ بالکل بے معنی معلوم نہیں ہوتے۔ اگر انہیں کسی اور دو فنون کے لیے استعمال کیا جائے۔ مگر موسیقی یہاں ختم نہیں ہوجاتی۔ اس نے برنیتی کے باروق میں بھی اپنا کردار ادا کیا اور اپنی روح کے مطابق عمل کیا۔ اور روکوکو کے اسلوب کو وہ آرائشی اوج عطا کیا کہ چھتیں نور (بلکہ نغمات) سے جگمگا اٹھتی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چھتیں' دیواریں اور ہر تعمیر شدہ شے سازینے اور ہم آہنگ طائفوں کے ساتھ مصروف نغمہ طرازی ہے۔ تعمیری بو قلمونی اور زیر و بم اور ان کے لیے رسمی اظہار کی مکمل شناخت اور ایوان اور نیم چھتوں پر موجود تماشائیوں کے ذوق و شوق کا تصور کریں۔ اس دیوان خانوں کی موسیقی کا' جو جلد ہی ختم گئی 'اصل گھر ڈریسڈن اور وی آنا تھا۔ یہ مغربی اسلوب کی روح کی معراج کا آخری اظہار تھا۔ اور وی آنا کے کانگریسی دور میں اس کی موت واقع ہوگئی۔

(۵)

نشاۃ ثانیہ کے فن کے مختلف پہلوؤں میں سے اگر اسی مخصوص ایک پہلو کے حوالے ہی سے زیر غور لایا جائے کہ یہ فاؤستی جنگلی موسیقی کے خلاف ایک بغاوت تھی' جسے اس دور میں مغربی ثقافتوں کے تمام پہلوؤں کا جائزہ لینا تھا اور یہ اسی کا منطقی نتیجہ تھا کہ اس عزم کا پختہ کار روی انداز میں اظہار کردیا گیا۔ اس نے اس کی اصل حقیقت کو جانچنے کی کبھی کوشش نہیں کی اور سادہ مخالفانہ کردار کو قائم رکھا۔ اس لیے اس کا انحصار ابتدائی تحریک کی صورت میں جاری رہا۔ اور ان تاثرات کی نمائندگی کی' جو مذبذب انداز فکر پر مبنی تھا۔ لہٰذا اس میں گہرائی کا فقدان تھا۔ یہ یا تو محض تصورات پر مبنی تھا' یا حالات کے دباؤ کے تحت تعجیلی فیصلہ کی صورت تھی۔ جہاں تک پہلی صورت کا تعلق ہے ' ہمیں ان جذبات کے اس طوفان کے متعلق سوچنا چاہیے' جس کے تحت روی عالمی احساس نے مغربی بری وسعتوں کا اندازہ کیا تھا۔ اس سے ہمیں فوری اندازہ ہوجائے گا کہ اس تحریک کی نوعیت کیا تھی ۔ چند منتخب افراد یعنی ارباب علم ' فنکاروں اور انسانیت کے علم برداروں نے ۱۴۲۰ء میں اس کا آغاز کیا۔ ان کا اولیں مسئلہ نومولود روح کی زندگی اور موت کے متعلق تھا' دوسرا ذوق کا نقطہ تھا۔ روی تمام معاشرے پر اپنا قبضہ چاہتے تھے اور اس کے تمام پوشیدہ کناروں تک رسائی حاصل کرنا ضروری سمجھتے تھے۔ اس کے نتیجے میں نئے لوگ اور نئی دنیا وجود میں آئی۔ کیتھولک مسلک اور مقدس روی سلطنت کا غلغلہ بلند ہوا۔ سرداری اقتدار کی جگہ شہری اجتماعیت نے لے لی۔ گرجے سے گھروں میں اور لسانی تعمیر کی بجائے دوشیزاؤں کے لباس کتھدائی اور روغنی نقاشی کی جگہ سیلمان کے نغموں نے مقبولیت حاصل کرلی۔ ہر شے پر ایک ہی علامتی نظام غالب آگیا۔ مگر نشاۃ ثانیہ نے جب کسی حد تک لسانی اور مصوری اقدار و انداز پر کسی حد تک قابو پالیا' تو اپنا تیر بھی چلا دیا۔ اس نے مغربی یورپ کے انداز فکر اور احساس حیات کو تبدیل کردیا۔ اور یہ تبدیلی معمولی نہ تھی۔ یہ لباس اور انداز میں شامل ہوگئی۔ مگر اسلوب حیات کی بنیادوں تک رسائی حاصل نہ کرسکی۔ اٹلی میں بھی باروق کے اثرات یقینی طور پر روی ہی ہیں دانتے اور مائکل اینجلو کے مابین عرصے میں کوئی بلند پایہ شخصیت پیدا نہیں ہوئی۔ جو مروجہ حدود سے ایک قدم بھی آگے بڑھتی اور جہاں تک دوسرے پہلو کا تعلق ہے' یعنی تناظر حیات یا وضاحت عمق حیات' تو نشاۃ ثانیہ عوام تک نہ پہنچ سکی۔ بلکہ فلورنس میں بھی اس کا چرچا نہ ہوا۔ وہ صرف ایک شخص کی بات سنتے تھے اور وہ سیوونارولا تھا۔ جو کسی دیگر روحانی تنظیم کا داعی تھا۔ جسے صرف اسی صورت میں سمجھا جاسکتا ہے کہ یہ تسلیم کرلیا جائے کہ ہر آن زیریں لہریں' پوری رفتار سے باروق موسیقی کی طرف رواں دواں ہیں۔ نشاۃ ثانیہ کا بطور ایک روی مخالف تحریک کے جوگروہی نغمہ سرائی کے خلاف ردعمل کے طور پر ظاہر ہوا' ایک قدیم نمونہ کلاسیکی دور میں بھی تھا' جسے ڈائیونی تحریک سرخوشی کہا جاتا ہے۔ یہ بھی ایک ردعمل کی تحریک تھی' جو ڈورک رجحانات اور شمسی مجسمہ سازی کے عالمی احساس کے خلاف تھی۔ یہ ڈائیونی مسلک سرخوشی کے (جو تھریس میں مروج تھا) براہ راست مخالف نہ تھی۔ مگر اولمپی مسلک کے خلاف جذبات بھڑکانے کے لیے اس نے اسے صرف بطور ہتھیار استعمال کیا۔ بعینہٖ اسی طرح فلورنس میں قدیم مسلک پر

اعتراض کرنے کے لیے عوام میں پہلے سے موجود جذبات سے کام لیا گیا۔ یونان میں تو یہ احتجاج ساتویں صدی میں ہوا تھا۔ مگر مغربی یورپ کا مذکورہ احتجاج پندرہویں صدی میں عمل پذیر ہوا۔ ان دونوں صورتوں میں امر نمایاں ہے کہ ثقافت کے میدان میں گہرے اختلافات طوفان بن کر پھوٹ پڑے۔ جنھوں نے اپنے دور کی تاریخ پر گہرے اثرات مترتب کیے۔ بالخصوص متعلقہ ثقافت کی فنی دنیا کو بہت زیادہ متاثر کیا۔ بالفاظ دیگر قضاؤ قدر کے خلاف جو سعی بھی کی جائے وہ بالآخر حقیقت مدرکہ کی صورت اختیار کرلیتی ہے۔ داخلی منحرف قوتیں ------ فاؤسٹ ایک ایسی روح ہے' جو روح دیگر سے اپنے آپ کو علیحدہ کرلیتی ہے اور اس جدوجہد میں مصروف رہتی ہے کہ وہ روح ثقافت ہی کو بدل دے' مسترد کردے' چھٹکارا حاصل کرلے یا اس کی ناقابل برداشت ضروریات کی تکمیل سے اجتناب کرے۔ اور آئی اونی اور باروق کے تاریخ انجام کے لیے بے صبری نے خنظر ہے۔ یونان میں اسی بے صبری اور آرزو کی شدت نے ڈائی اونی مسلک کو وجود بخشا۔ اس موسیقی کے عمل کے ساتھ عدم تکمیل' جسمانی ضیاع اور ہیجان کی کیفیات پیدا ہوئیں اور نشاۃ ثانیہ میں قدیم روایات اور مسالک اور جسمانی حرکات و سکنات کے فن نے جنم لیا۔ ہر معاملے میں اجنبی ذرائع اظہار شعوری اور ارادی طور پر اس غرض سے استعمال کیا گیا تاکہ دبے ہوئے احساسات کو اہمیت حاصل ہوسکے اور وہ مروجہ ندی کا بہاؤ روک سکیں۔ یونان میں یہ ندی ہومر سے شروع ہوئی اور ماہر ہندسہ فیڈیا پر ختم ہوگئی۔ مغرب میں یہ ندی روی گرجے سے شروع ہوئی۔ اور ریم برینڈ سے ہوتی ہوئی بی تھوون پر ختم ہوگئی۔

اس کا منبع مخالفانہ تحریک کے کردار میں تھا۔ اس کی وجہ سے یہ معلوم کرنا بہت آسان ہوگیا ہے کہ یہ تحریک کس کے خلاف ہے اور کس کی تائید کررہی ہے۔ نشاۃ ثانیہ کے متعلق تحقیق میں یہی مشکل درپیش ہے۔

مگر روی (اور ڈورک) کے سلسلے یں یہ بالکل برعکس ہے۔ انسان کا خاصہ ہے کہ وہ کسی شے کے حق میں مطالعہ کرتا ہے' مخالفت میں نہیں۔ مگر نشاۃ ثانیہ کا فن اس کے علاوہ اور کچھ نہیں کہ روی فن کی مخالفت کی جائے۔ نشاۃ ثانیہ کی موسیقی بھی داخلی تضادات کا شکار ہے۔ میڈی سیشن درباری موسیقی بھی جنوبی فرانس کا فن جدید تھی ۔ یہی صورت فلورنسی ڈو آمو (جنوبی جرمنی) کی موسیقی کی تھی۔ دونوں بنیادی طور پر روی تھیں اور تمام مغربی یورپ کی ملکیت قرار پائیں۔

فن کے متعلق وہ رائے جو تحریک نشاۃ ثانیہ کے حوالے سے بلا تامل دہرائی جاتی ہے۔ اس امر کا واضح ثبوت ہے کہ کسی تحریک کے معانی کو غلط فہمی کی بنا پر خواہ مخواہ عمیق مطالب میں تبدیل کردیا جاتا ہے۔ برکن بارڈر کے عہد سے لے کر اب تک تنقید نے متعدد مسلمات کو عہد جدید کی روشنی میں نئے رجحانات سے ہمکنار کیا ہے۔اس تغیر و تبدل کے باوجود نشاۃ ثانیہ کی اصطلاح اپنی جگہ پر قائم ہے۔ اور اس کا مفہوم بھی وہی ہے۔ یقیناً" اس کے نتیجے میں انسان کو ایلپس کے جنوب میں فن تعمیر کو بالخصوص اور عام فن کو بالعموم مشاہدے کرنے کا عزم کرتا ہے۔ لیکن اس مشاہدے کے نتیجے میں ہمیں نشاۃ ثانیہ کے متعلق بے

اعتباری سی پیدا ہوجاتی ہے کہ روی اور قدیم کا مفروضہ درست بھی ہے یا نہیں۔ یا حقیقت میں یہ صرف ایک ہی عالمی تناظر میں شمال اور جنوب کے فن تعمیر کے معمولی اختلاف کی صورت ہے۔ ہسپانیہ میں بہت سے ایسے آثار کو محض اس لیے کلاسیکی کہہ دیا جاتا ہے۔ کہ ان کا تعلق جنوب سے ہے' اور اگر کوئی ناپختہ کار سینٹ ماریہ نویلا' یا فلورنس میں پلازو سٹروزی کی دہلیز کو دیکھے اور اس سے یہ سوال کیا جائے کہ کیا جو کچھ اس نے دیکھا ہے' وہ روی ہے--------- یقینی طور پر اس کا اندازہ غلط ہوگا۔ فی الحقیقت یہ ایلپس کے شمالی اور جنوبی علاقوں ہی کا اختلاف نہیں۔ بلکہ اسی نی نس میں بھی یہ اختلاف موجود ہے۔ کیونکہ فنی لحاظ سے سکنی ایک اطالوی جزیرہ ہے' جبکہ شمالی اٹلی پر بازنطینی اثرات کا غلبہ ہے۔ سینا فی الحقیقت نشاۃ ثانیہ ہی کی تحریک مخالف کی یادگار ہے۔ جبکہ روم تو باروق کا گھر تھا' فی الحقیقت تغیر احساس کا باعث مناظر فطرت کی تبدیلی ہے' جو احساس پر اثر انداز ہوتی ہے۔

جب روی اسلوب وجود میں آیا تو اس میں اٹلی کا کوئی عمل دخل نہ تھا۔ ۱۰۰۰ء تک کے زمانے میں اس ملک کا جنوبی حصہ بازنطینیوں کے زیر اثر تھا۔ اور مشرقی حصے پر موروں کا اثر و نفوذ تھا۔ جن کا ذوق اپنے حلقہ اثر میں غالب تھا۔ جب رومیوں نے اس علاقے میں جڑیں پکڑلیں' تو روی فن پختہ کار ہو چکا تھا۔ اور اس نے یہاں خوب اور تیزی سے نشو و نما حاصل کی۔ جسے ہم غلطی سے نشاۃ ثانیہ کی تخلیق سمجھتے ہیں۔ ذرا منطابات ماتر'ڈائی س آئی لائی' سینا کی کیتھرائن' جیاٹو اور سابمون کو دیکھیں۔ اسی دور میں جنوب سے روشنی منعکس ہوئی' یہ عجیب و غریب تھی۔ جب اسے سراہا گیا تو اس کی شدت میں کمی آگئی۔ اس نور نے نہ کسی کو دبایا نہ گھر سے نکالا۔ جیسا کہ عام طور پر غلط سمجھا جاتا ہے۔ بلکہ اس کی وجہ سے کچھ کلاسیکی روایات کا زوال ست پڑگیا۔ مگر اس کا تعلق باز نطینی اور صحرا نشینوں سے تھا۔ اور اس کا طرز بیان ایسا تھا کہ ہر ایک کے دل میں سمو گیا۔ اور روزمرہ کی زندگی کا حصہ بن گیا۔ جیسا کہ ریونا اور وینس کی عمارات میں دیکھتے ہیں۔ مگر سب سے زیادہ اسی کے اثرات ملبوسات کے پارچات میں غالب آئے۔ ظروف اور اسلحہ مشرق سے منگوایا گیا۔

اگر نشاۃ ثانیہ دور تجدید تھا(خواہ اس کا کوئی بھی مطلب ہو) اور اس میں کلاسیکی عالم احساس کی تجدید ہی ہوئی' تو یقیناً" یہ منظم اور موزوں "مکان" کی علامات کی جگہ نہیں لے گی۔ جو ایک بند تشکیلی مجسم ہے؟ مگر یہ سوال تو کبھی پیدا ہی نہیں ہوا۔ بلکہ اس کے برعکس نشاۃ ثانیہ نے تو مکان کے معمار کی حیثیت سے وہ کام کیا' جو اس کے لیے روی روایت نے متعین کیا۔ اور اس عمل میں اس نے روی روایت سے صرف اس قدر اختلاف کیا کہ شمالی اسلوب کی بجائے جنوبی فضا کی صاف 'معتدل 'آہستہ خرام' نیم گرم اور آزادانہ ہوا میں سانس لینا شروع کردیا اور جنوب سے کسی قسم کا اختلاف نہ کیا۔ اس نے کوئی نیا تعمیری تصور پیش نہیں کیا۔ اور محض ڈیوڑھیوں اور صحن کے اضافے سے اطمینان حاصل کرلیا۔

اب ہم کسی مکان یعنی گلی میں پیش منظر کا ذکر کرتے ہیں۔ غلام گردش جس میں متعدد کھڑکیاں اور اہم ترین وہ جذبہ ہے' جو رومیوں کا خاصہ تھا(جو ان کے مجسمہ سازی کے فن کے ساتھ بہت زیادہ مشابہ ہے)

اور ان کے صحن بعلبک کے شمسی مندروں کے ساتھ ہم آہنگ ہیں۔ یا الحمرا کے ایوان شیراں کے ساتھ ملتے جلتے ہیں' جو خالصتاً" عربی تعمیر ہے۔ اور اس فن کا ایک اور نمونہ پاکس ٹم کا پا سڈان مندر ہے۔ یہ اپنے ماحول میں بالکل بیگانہ نظر آتا ہے۔ نہ کسی نے اسے دیکھا' نہ نقل کیا۔ ایک غیر عربی فن فلورنس کی بت سازی ہے۔ جو ایتھنزوالوں کی نظر میں ایک آزادانہ صنعت ہے۔ ایک دائرہ کار میں خالصتاً" الفاظ کے مفہوم کے تحت کسی کی نقل یا تقلید نہیں' حالانکہ فلورنس کا ہر مجسمہ اپنے پس منظر میں ان آباؤ اجداد کی رُوح کا امین ہے' جنھوں نے رومی بت گری کا آغاز کیا تھا۔ مجسّمے کے پس منظر کے حوالے سے' یا اس کے جسم کی تعمیر میں' ان شاہی سرداروں کے دماغ شامل ہیں' جو قانون سازی کے ماہر تھے' اور جارج کے طائفہ نغمہ سرائی واقع ہیبرگ بھی قدیم کی یہی تشریح کرتے ہیں' اور رومی لفظ کا جو اس اظہار کے لیے مخصوص ہے' مفہوم یہ ہے کہ نہ تو ہم نے اس پر زور دیا ہے' نہ اس کی تردید کی ہے ۔جیووانی' لیسانو' اور ۔لیسیرگی بلکہ ویراشیو نے بھی ان خیالات ہی کا اظہار کیا ہے۔

اگر ہم نشاۃ ثانیہ سے وہ تمام عناصر خارج کردیں جو کہ رومی شاہی دور کے بعد اس میں شامل ہوئے ـــــ جس کا مطلب ہے کہ وہ مجوسی دور کی پیداوار تھے' تو اس کے بعد نشاۃ ثانیہ کے پاس کچھ بھی باقی نہیں بچتا۔ دور آخر کے رومی فن تعمیر میں بھی بیلا کے دور اقتدار کے تمام اہم عناصر موجود تھے۔ جو بتدریج یکے بعد دیگرے ختم ہوگئے۔ اور سب سے زیادہ نتیجہ خیز وہ تحرکات ہیں جو نشاۃ ثانیہ کے تصورات پر غالب ہیں اور چونکہ ان پر جنوب کا اثر ہے' اس لیے ہم انھیں شریفانہ فن لطیف کا نام دیتے ہیں۔ نشاۃ ثانیہ کے کردار یعنی گول محراب اور ستونوں کا ارتباط ہیں۔ فی الحقیقت یہ ربط غیر رومی ہے اور کلاسیکی دور میں بھی اس کا کوئی وجود نہ تھا۔ در حقیقت یہ مجوسی فن تعمیر کا شاخسانہ ہے' جس کا آغاز شام میں ہوا ۔

پس یہ وہی دور تھا جس میں جنوب نے شمال سے بھی اکتساب کا آغاز کیا۔ اور ان میںحات کو قبول کیا جو فیصلہ کن تھے 'جس میں اس نے کلی طور پر اول بازنطینیوں سے اور بعد میں رومیوں اور باروق سے استفادہ کیا۔ وہ علاقہ جو اسٹرڈم 'کولن اور پیرس کے شہروں کے مابین واقع ہے ہماری ثقافت کے اسلوب کی تاریخ میں سکنی کے برعکس یہ رجحان ہے کہ اس نے اپنا ناطہ رومی فن تعمیر سے جوڑلیا۔ اسی باعث ۱۴۲۸ء میں ڈوتھے اور ۱۵۱۶ء میں ولکارٹ پاپائے روم کے گرجے میں آئے اور ۱۵۲۷ میں آخرالذکر مقدس مدرسے کی تعمیر کی 'جو فیصلہ کن حد تک باروقی موسیقی کا چربہ تھا۔ ولارٹ کا جانشین ڈی رورے آف انورپ تھا۔ جو فلورنس کا رہنے والا تھا' اس نے ہیوگووان ڈرگوس کو حکم دیا کہ وہ سانٹا ماریا اور میںاک کو حکم دے کہ وہ فیصلہ آخر کی نقاشی کرے۔ اس کے علاوہ بھی متعدد تصاویر حاصل کی گئیں (بالخصوص نشیبی ممالک میں موجود شبیہات) اور ان کا خاطر خواہ اثر قبول کیا۔ ۱۴۵۰ء میں روجر وان ڈر ویڈن بذات خود فلورنس میں آیا' جہاں پر اس کے فن کی تعریف کی گئی اور تقلید بھی ہوئی۔ ۱۴۷۰ء میں جسٹس وان جیسٹ نے امبریا میں روغنی تصویر کشی کو متعارف کرایا۔ اور ان ٹونیلوڈا میسینا اپنے ساتھ وینس میں وہ فن لایا جو اس نے ہالینڈ سے سیکھا تھا۔ فلیسولپی' گھرٹ لینڈیو' اور بوتی سیلی کے فن میں ڈچ کس قدر ہے اور کلاسیکل عنصر کس قدر کم ہے۔ بالخصوص

پولی لائیولو کی کندہ کاری کا مشاہدہ کریں۔ یا خود لیونارڈ وکا اپنا کام دیکھیں' سب میں ہالینڈ کے اثرات کی جھلک ایک مشترکہ عنصر ہے۔ اور آج بھی ناقدین بڑی مشکل ہی سے شمالی روم کے ان اثرات کا اعتراف کرتے ہیں جو فن تعمیر' موسیقی' نقاشی' اور تصویر کشی پر نشاۃ ثانیہ کے دور میں قبول کیے گئے یہ بھی اسی دور کا واقعہ ہے کہ نکولاس کاس نس نے جو کارڈینل اور بشپ آف برکسن تھا(۱۴۰۱ء تا ۱۴۸۱ء) ریاضی میں اصول صفاریہ متعارف کرایا کہ اعداد انتصا کا طریق اس غرض سے استعمال کیا جاسکتا ہے کہ نفی کے عمل سے بالآخر ذات خداوندی کے اثبات تک پہنچ جاتے ہیں۔ جو لامتناہی ہے۔ یہ نکولس آف کوسا کے اثرات کا نتیجہ تھا۔ کہ لبنیز نے فیصلہ کن منہج کے تحت احصائے تفرقی کو متعارف کرایا۔ اور پھر اسے ایسے متحرک اوزار سے منسلک کیا کہ باروق' نیوٹن کی طبیعات وجود میں آئے۔ اور اس طرح یقینی طور پر جنوبی طبیعات کے جامد اصول پر غلبہ حاصل کرلیا۔ جس کی تاریخ ارشمیدس تک پہنچتی ہے اور گلیلیو تک مؤثر رہی۔

نشاۃ ثانیہ کے عظیم دور میں فاؤستی موسیقی کا اخراج ہوگیا۔ اور فی الحقیقت چند دہائیوں میں صرف وہی علاقے جہاں کلاسیکی اور مغربی میدان واقع تھے یعنی فلورنس ہی میں اس کا رواج رہا' اس کے خلاف جو مؤثر جہاد کیا گیا وہ یا تو مابعد الطبیعاتی تھا یا دفاعی ـــــ۔ کلاسیکی تصورات اتنا طاقت ور تھا کہ اگرچہ اس کے بنیادی تصورات غیر رومی تھے۔ یہ گوئٹے کے عہد کے بعد تک جاری رہا اور ناقدین کی مخالفت کے باوجود آج تک اس کی قدرو قیمت قائم ہے۔ لور ۔لرزو ڈی میڈی سی کا فلورنس اور لیو دہم کا روم' ہمارے ذہن میں کلاسیکی عہد ہے' جو خفیہ آرزوؤں کا اہم ترین مقصد ہے' جو ہمارے پریشان دلوں کا سکون ہے۔ اور ہماری شفق کی وسعت کی انتہا ہے اور اس تمام کی وجہ یہ ہے کہ یہ صرف اور صرف رومی مزاج یا اسلوب کے خلاف ہے اور صاف صاف شمسی اور فاؤستی روحانیت سے متضاد ہے۔

لیکن اس سراب کے متعلق کوئی غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے۔ فلورنس میں لوگ برجستہ کاری اور خبت کاری پر عمل پیرا تھے۔ اور رومی طرز کی شیشے پر نقاشی اور بازنطینی سنہری فرشی پچی کاری کو ترک کرچکے تھے۔ تاریخ مغرب میں یہی وہ لمحات تھے' جبکہ بت گری کا فن سب سے اہم سمجھا جاتا تھا۔ اس فن میں غالب عنصر متوازن اجسام' منظم گروہ اور فن تعمیر کا تشکیلی پہلو ہے۔ پس منظر کی کوئی جبلی قدرو قیمت نہیں۔ اسے محض عقب اور تصویر کے مابین خلا کو پر کرنے کے لیےاستعمال کیا جاتا ہے۔ فی الحقیقت یہ نقاشی ایک صنعتی فعالیت ہے۔ وردشیوپائی ۔اولو اور بوتی سیلی اصل میں زرگر تھے۔ اس کے باوجود ان کی برجستہ کاری میں کثیر الوضعی نام کی کوئی شے نہیں' اگر کہیں آپ کو کلاسیکی عہد کے ظروف کا ذخیرہ مل جائے (فردا" فردا" یا نقل شدہ نہیں)(جو غلط تاثر دیتے ہیں) سب کا اجتماعی معائنہ کریں' کیونکہ یہ کلاسیکی فن کی واحد قسم ہے۔ آپ کو ابتدائی دور کے ظروف بکثرت مل سکیں گے' جن کی بنا پر آپ اس عزم کا تعین کرسکیں گے' جو اس فن کی تخلیق کا باعث ہے۔ اس مطالعے کی روشنی میں آپ کو کلاسیکیت کی وہ روح صاف اور عیاں نظر آجائے گی' جو نشاۃ ثانیہ کے اندر جھلکتی ہے۔ گردٹو اور مساکیو کی بظاہر سب سے بڑی کامیابی یہ ہے کہ انھوں نے برجستہ کاری کے فن کے مل بوتے شمسی احساس کو دوبارہ زندہ کردیا مگر عمق کا تجربہ اور وسعت جو ان کے

فن میں پایا جاتا تھا' وہ شمسی فن میں مفقود تھا۔ شمسی فن میں مکان اور خود مکتفی جسم موجود نہ تھا مگر رومی میدان فن میں (بلڈرام) یہ تصورات پائے جاتے تھے۔ اگرچہ پس منظر کی طرف بہت کم توجہ دی گئی ہے' مگر اسے بالکل نظر انداز نہیں کیا گیا۔ اور اس میں روشنی کے انعکاس کا خاطر خواہ اہتمام کیا گیا ہے' جس سے ماحول کی وضاحت میں مدد ملتی ہے۔ جنوب میں ساکن عظیم دوپہر اور متحرک مکان سکنی کے ہاں تبدیل کردیا گیا اور اس میدان میں سکنی واحد شخص ہے' جس نے یہ عمل سرانجام دیا۔ مکان کے جمود کا تصور کے علم بردار پائیرو ڈیلا فرانسسکو تھا' جسے اپنے فن کا استاد تسلیم کیا گیا۔ اگرچہ مکانی تصورات کے میدان میں تصویر کشی کے جوہر دکھائے گئے تھے' مگر اس کے لامحدود وجود عظمت کو کسی نے واضح نہ کیا اور موسیقی کی طرح ہر شخص عمق کے احساس ہی سے لبریز رہا۔ مگر یہ عمل اسی حد تک محدود رہا' جتنا کہ انسانی حواس کی گرفت میں آسکتا تھا۔ چونکہ حواس سے تصور مکان کو متعین نہیں کیا جاسکتا' اس لیے اسے غیر مادی اور غیر مجسم قرار دیا گیا' اور اسے ترتیب نظام کا حصہ بنادیا گیا اور اسے تیز رو خاکے کے تصور کے تحت صفحہ قرطاس پر منتقل کیا گیا۔ اور اس وجہ سے یہ لوگ یونانی تصور کے قریب تر پہنچ گئے۔ مگر ایک فرق ہمیشہ موجود رہا۔ فلورنس کے فنکاروں نے مکان کی واحد حیثیت میں پیش اور دیگر اشیاء کو اس کے بالمقابل جمع کے تصور کے تحت منقش کیا۔ جبکہ ایتھنز نے ہر شے کو الگ تھلگ بطور واحد اکائی کے پیش کیا اور عام خلا (عدم) کے بالمقابل پیش کیا۔ نشاۃ ثانیہ کی لہر نے اسے کسی حد تک ہموار کردیا' جس سے اس رجحان کی درشتی میں کمی آگئی۔ مساکیو کی برجستہ کاری سے لے کر ان کا کی چیپل سے ہوتے ہوئے رافیل کے ویٹیکن شانز تک۔ اور لیونارڈو کے سفیوناتا تک یہ فرق پس منظر میں چلا گیا اور موسیقی کا تصور کندہ کاری کی بجائے نقاشی میں منتقل کردیا۔ اور اس میں پوشیدہ محرکات فلورس کی مجسمہ سازی بلاشک و شبہ مساوی ہیں' اگر کوئی شخص ویرو چیو کے ایکوئیسٹرین مجسمات کے استھنی ہم رتبہ فن پاروں کی تلاش کرے تو اسے سخت ناکامی ہوگی یہ فن ایک پردہ تھا۔ شرفاء کے ذوق کا مظہر۔ اور کبھی کبھی ایک طربیہ جو شاذ ہی پیش کیا جاتا۔ رومی اسلوب کی داخلی پاکیزگی جو ہمیں مجبور کرتی ہے کہ مقامی فن کی قوت اور گہرائی کو فراموش کردیں۔ رومی فن کے متعلق یہ تکرار ضروری ہے۔ کہ نشاۃ ثانیہ کی جڑیں اسی میں ہیں۔ نشاۃ ثانیہ نے حقیقی کلاسیک سے کبھی قربت حاصل نہیں کی۔ اسے سمجھنے یا احیاء بخشنے کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ فلورنس کے دانش ور طبقات کا شعور جو تحریک کے منفی عناصر کے اثرات کے تحت خراب ہوچکا تھا اور جسے وہ مذکورہ اثرات کی وجہ سے اثباتی سمجھتے تھے اور اس طرح ان کے رویئے سے یہ ظاہر ہورہا تھا کہ وہ اپنی ذات کے امکانات سے بالکل بے خبر ہیں۔ انھوں نے کوئی ایسا کارنامہ نہیں چھوڑا جو ان کے ہمعصر پیری کلیزیا یا کم از کم بیزر ہی کے مساوی ہو۔ حالانکہ انھوں نے ان کی تخلیقات کو اجنبی کہہ کر رد کردیا۔ ان کے محلات کے صحن مور کی نقل ہیں۔ اور نازک ستونوں پر ان کے گول محراب شامیوں کی ایجاد ہیں سیمابو اپنے دور میں اپنے شاگردوں کو یہی بتاتا رہا کہ برش لے کر باز نطینی برجستہ کاری کی نقل کرو۔ نشاۃ ثانیہ کی دو مشہور عمارات سے: ایک فلورنس کا گرجا ایک شاہکار عمارت ہے۔ لیکن رومی فن تعمیر کا نمونہ ہے۔ دوسری عمارت سینٹ پیٹرز کا گرجا ابتدائی باروق کی تعمیر ہے۔ جب مائکل انجلو نے دوسری عمارت کی تعمیر کا آغاز کیا' تو اس کا خیال تھا کہ وہ ایک ایسا مندر بنائے جو ہر عقیدہ و مسلک کے لوگ استعمال کرسکیں اور وہ میکسنٹی اس کے باسلیق سے بھی بلند ہو تو اس نے ان دونوں عمارتوں

کو خالص عربی اسلوب کی عمارات قرار دیا۔ جہاں تک آرائش کا تعلق ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا کسی ایسی آرائش کا کوئی وجود ہے' جس کا تعلق نشاۃ ثانیہ سے ہو؟ یقیناً" ایسی کوئی شے موجود نہیں۔ جس کا مقابلہ رومی آرائش کی علامتی قوت سے کیا جاسکے۔ پھر سوال یہ ہے کہ اس عمدہ اور مسرت افزا آرائش کا مقام کیا ہے۔ جس میں داخلی اتحاد بھی موجود ہے اور تمام یورپ بھی اس پر نازاں ہے' مگر خیال رہے کہ ذوق اور ذریعۂ اظہار میں بعد المشرقین ہے۔ ابتدائی فلورنسی عہد میں ایسے متعدد آثار ملتے ہیں' جن کا تعلق شمال سے ہے۔ یہ پسانو' مائی آنو' عایبرٹی اور ڈیلا کو آرٹیا کی مقصدی تخلیقات ہیں۔ ہمیں ان تمام ایوانات' مقبروں' غلام گردشوں اور پیش گاہوں' کے بیرونی اور قابل تغیر حوالوں سے مشاہدہ کرنا چاہیئے (آئی اونی ستون ایک متغیرہ شے ہے کیونکہ اس کی اصل مصر میں ہے) اور صوری اظہار کی روح کو دیکھنا چاہیئے اور انھیں علامت کے طور پر نشان زد کرنا چاہیئے۔ ایک کلاسیکی مد دوسری کلاسیکی مد کی نشاندہی کرتی ہے' الا آنکہ کوئی غیر کلاسیکی اظہار کا ثبوت نہ مل جائے۔ اہمیت کسی شے کو حاصل نہیں بلکہ اسی کے طریق استعمال کو ہے۔ مگر ڈون ٹیلو میں بھی مقاصد محدود ہیں' جو پختہ کارباروق کی خصوصیت ہے۔ جہاں تک خالص کلاسیکی سرمائے کا تعلق ہے' اس میں ایسی کسی شے کا وجود نہیں۔ اس کے باوجود نشاۃ ثانیہ کے فن نے بعض حیرت انگیز کامرانیاں حاصل کیں' کوئی اور موسیقی ان کا مثل پیدا نہیں کرسکتی۔ ان سے قربت میں برکت کا احساس پیدا ہوتا ہے' کیونکہ یہ خالص پرسکون اور مکانی اثرات سے آزاد کن ہیں۔ روشن بھی ہیں اور منظم اور آزاد بھی۔ اور رومی اور باروق دونوں کے اثرات سے بری ہیں۔ یہ کلاسیکی نہیں مگر یہ کلاسیکی حیات کا خواب ہیں اور فاؤستی روح کا بھی یہ واحد خواب ہیں' جس میں وہ خود فراموشی کی اہلیت حاصل کرتی ہے۔

(۶)

اب جبکہ ہم سولھویں صدی تک پہنچ گئے ہیں' تو مغربی یورپ کی تصویر کشی میں ایک فیصلہ کن مرحلہ آگیا ہے۔ شمال میں فن تعمیر کی تولیت اور اٹلی میں مجسمہ سازی کی اجارہ داری کا دور ختم ہوگیا۔ اور نقاشی کے عمل میں متعدد ممالک نے حصہ لینا شروع کردیا۔ لیکن مصورانہ لامتناہیت کی جستجو ابھی جاری تھی۔ رنگ نغمے بن گئے۔ برش نے مطالبہ کیا کہ میرا مقام راگ ناے اور نغمہ شبانی کے مساوی ہے۔ روغنی نقاشی نے بنیادی حیثیت اختیار کرلی۔ جس کا مطلب ہے کہ "مکان" کو فتح کرلیا گیا' اور ہر شے کو مکان ہی میں تحلیل کردیں۔ لیونارڈو اور جی اوجی اون کے ساتھ تاثریت کا آغاز ہوا۔

حقیقی تصویر میں تمام عناصر کی ہم ترکیبی موجود رہتی ہے۔ اب تک پس منظر کو اتفاقی حیثیت حاصل تھی' اب اسے حاوی کردیا گیا۔ یہ ایسی ترقی تھی' جو دوسری ثقافتوں میں بھی جاری تھی نہ صرف چین میں جو کہ بہت سے امور میں مغرب سے قریب ہے۔ پس منظر لامتناہیت کی علامت ہے' جو پیش منظر کے احساس مدرکہ پر غالب رہتا ہے۔ اور بالآخر (اس میں تصویر کشی اور خاکہ کشی کے اسالیب کا پتہ چلتا ہے) فاؤستی روح کی گہرائی کا تجربہ تصویر میں منتقل کردیا جاتا ہے۔ مینٹیگنا کی مکانی برجستہ کاری میں ارضی پرتیں ٹرن ٹراٹو کے ہاں

براہ راست توانائی میں منتقل ہوجاتی ہیں اور اس طرح تصویر میں عظیم لامتناہیت مکانی، یعنی کائناتی تصور ابھرتا ہے' جو ہر شے کی انفرادی حیثیت کو اس کی اپنی صورت کے مطابق ہنگامی مقام عطا کرتا ہے اب تو قدرتی مناظر کی تصویر کشی میں شفق کی موجودگی کو اس قدر اہم مقام حاصل ہے کہ کوئی تصویر اس سے خالی نہیں ہوتی اور ہم نے کبھی بھی اپنے آپ سے یہ اہم سوال نہیں کیا کہ کیاں ہر وقت شفق موجود ہوتی ہے اور اگر ایسا نہیں ہے' تو کب نہیں ہوتی اور کیوں نہیں ہوتی ؟ دراصل مصری برجستہ کاری ' باز طینی پچی کاری یا ظروف کی نقاشی میں اس کا اشارہ تک نہیں ملتا۔ اور کلاسیکی عہد کی منبت کار ی میں اور یونانیوں کے عہد میں باوجود پیش منظری رجحان کے شفق موجود نہیں ۔ یہ خط جو غیر حقیقی سراب میں ایسے مقام پر کھینچ دیا گیا ہے' جہاں زمین اور آسمان ملتے ہیں' مصور کے لیے لامتناہیت کے اصول کی عملی نمایش کا موقع فراہم کرتا ہے۔ طویل فاصلے پر مبنی یہ افق جس سے تصویر کے نغمے پھوٹتے ہیں اور اسی باعث ہالینڈ کے عظیم منظر نگار مصور پس منظر اور ماحول کو اس کے برعکس سبب کی بنیاد پر تصویری وجود عطا کرتے ہیں " یعنی موسیقی کی مخالفت میں ' ییکو ریلی جیسے ماہرین فن اور بالخصوص مین ٹیگنا ' صرف پیش منظر اور برجستہ کاری کی تصویر کشی کرتے ہیں' یہ افق ہی ہے جس میں نغمہ ' صنعت کاری پر غالب آتا ہے۔ اور جذبات حیات محض بے لطف زندگی پر چھا جاتے ہیں ۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ریم برانٹ کی کسی تصویر میں بھی پیش منظر نہیں ہوتا شمال میں جو امدادی نغمہ نگاری کا گھر ہے۔ قدیم دور ہی سے افقی فاصلوں اور روشن مناظر کا رجحان پایا جاتا ہے۔ جو جنوب میں سنہرے پس منظر کی شکل اختیار کرلیتا ہے اس سلسلے میں عرب باز نطینی تصاویر طویل دور تک غالب رہیں خالص مکانی احساس کا یقینی اظہار ڈیوک آف بیری کی کتب ساعت میں ملتا ہے۔ جو ۱۴۱۶ء میں لکھی گئیں اور اس کے بعد آہستہ آہستہ مگر بالیقین اس تصور نے فتح حاصل کرلی۔

بادلوں کو بھی یہی علامتی معانی پہنا دیئے گئے ہیں۔ کلاسیکی فن بادلوں سے افق کے مقابلے میں زیادہ متاثر تھا اور نشاۃ ثانیہ کا مصور بازیچہ اطفال سے زائد نہیں۔ بادلوں کے جمع ہونے کو دیکھنا رومی تہذیب نے ابتداء ہی میں شروع کردیا تھا۔ اور اس کے ساتھ ہی ان کی دور رس بصیرت برائے تصور بھی پیدا ہو گئی ۔اور وینس کے فن کاروں (جیاجی اون ' اور پاؤلو ویرونسی) بادلوں کی دنیا کے ہزار رنگ جادو کو دریافت کرلیا۔ یعنی وہ کس طرح افلاک پر اپنی چادر بچھا کر پہاڑوں سے سرگوشیاں کرتے ہیں۔ گرون والڈ اور ہالینڈ کے فن کاروں نے اسے البہ قرار دے کر اس کی اہمیت میں اضافہ کیا۔ الگریکو نے یہ علامتی نظام ہسپانیہ میں منتقل کردیا ۔

اسی دور میں روغنی نقاشی اور معاون موسیقی کے ساتھ ساتھ باغات کی تصویر کشی کا فن کمال کو پہنچ گیا' اب کینوس پر فطری مناظر میں تالاب ' خشتی دیواریں ' شجردار شاہراہیں ' اشجار کے سلسلے میں اور تصویر خانے بنائے جانے لگے۔ یہ وہی رجحان ہے' جو تصویر کشی میں خطوط مستقیم کی تصویروں میں پایا جاتا تھا' جو قدیم فلیمی فن کاروں نے بنائی تھیں۔ اور وہ اسے اپنے فن کا بنیادی مسئلہ سمجھتے تھے۔ اور بروغل لیسکو البرٹی ' اور پائیرو ڈیلا فرانسسکو نے اسے مرتب کیا تھا۔ ہمیں یہ محسوس کرنا ہوگا کہ یہ محض اتفاقی انطباق نہ تھا کہ یہ ناظری منظر اور ریاضیاتی تقدیس (خواہ فطری منظر ہو یا داخلی حصہ) کسی تصویر کو عطا کی گئی ہو۔ اگرچہ تصویر

کے اطراف میں خالی جگہ کم رکھی جاتی تھی مگر گہرائی میں اسے عظیم وسعت دی جاتی ۔ گویا یہ ارفع علامتی نظام کا اعلان تھا۔ یہی وہ نقطہ ہے جس کی بنا پر ناظر لامتناہیت کے قریب پہنچ جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ تھا کہ اس نظام کو فاصلے کی جگہ لا متناہیت کو شعار بنایا گیا۔ کلاسیکی تصویر کشی میں ناظر کی کوئی صورت بھی نہ تھی نتیجہ " پارک ' فطرت کا ارادی مظاہرہ تاکہ فاصلے اور مکان کے تاثرات کو واضح کیا جائے ۔ کلاسیکی فن میں اسے زبردستی داخل کیا گیا تھا۔ ایتھنز یا روم میں باغات کی مصوری کا کوئی فن موجود نہ تھا۔ یہ فن صرف شاہی عہد میں مشرق سے اکتساب کیا گیا۔ آج تک اس کے جو نمونے ملتے ہیں' ان میں حدود پرزور فاصلے کی کمی کا عام مظاہرہ ہے۔ اس کے باوجود مغرب کا پہلا مصور گلشن ایل بی البرٹی گھر اور ماحول کے ارتباط کا خیال رکھتا (جو ناظر کو محسوس ہوتا) اور یہ فن کار ۱۴۵۰ء کے نسبتاً" قدیم عہد سے تعلق رکھتا ہے ۔ اس نے لڈوسٹ اور البنی کے گلشنی محلات کی عکاسی کی ہے۔ اس نے فاصلے کا ناظر اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ ہر لمحے بڑھتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ فرانس میں فرانسس اول کے بعد ایک طویل اور تنگ جھیل کا منظر ایک اضافی موضوع بن گیا جو ایک جھیل" فاؤنٹین بلنیو " کی عکاسی تھی۔

مغربی فن گلشنی کی اہم خصوصیت ' عظیم روکو کو پارک کا نظارہ پیش کرتا ہے' اور اس کے اوپر ہی اس کی تمام سڑکیں اور تراشیدہ باڑیں اور کھلے راستے اس طرح نظر آتے ہیں کہ ناظر طویل ہوتے ہوئے راستوں کے نظاروں میں گم ہوجاتا ہے۔ چینی گلشنی فن میں بھی یہ عنصر مفقود ہے۔ لیکن اسی عہد کے بنائے ہوئے چاک کے شاہکاروں میں نغمہ سرا نظر آتا ہے (مثلاً" کیوپرین کے فن پاروں میں) یہی وہ منظری کلید ہے' جس نے ہمیں فی نفسہ فطرت کو بھی انسانی علامتی رسمی زبان بولنے پر آمادہ کرلیا ہے۔ اصولی طور پر یہ محدود تعداد میں تصاویر کو ہمارے ریاضی کے لامتناہی اعداد میں تبدیل کرکے اظہار کا موقع فراہم کیا ہے ۔ بطور باقی ماندہ اظہار کے باعث سلسلے کے حتمی معانی کی وضاحت ہو جاتی ہے۔ پس لا محدود میں جھانکنا ایسا ہی ہے جیسا کہ فاؤستی ثقافت سے متعلق کسی باغ کا نظارا کرلے اور اسی سے اس پر فطرت کے معانی کا انکشاف ہو جائے۔ یہ ہمارا ہی کارنامہ ہے۔ یونانیوں یا نشاۃ ثانیہ کے پیروؤں کا نہیں کہ سرکوہ پر جاکر فطرت کا نظارہ کریں اور بصارت کی حدوں تک فطرت کا دامن چاک کریں ۔ یہ فاؤستی جدوجہد ہے۔ جس میں لامتناہی فطرت سے تنہا راز دنیاز کا حوصلہ ظاہر ہوتا ہے۔ لی نوٹرے کی عظیم کامرانیاں اور شمالی فرانس کے مالی جو گلشن رنگ وبو کو آراستہ کرتے ہیں' جنھوں نے فاؤسٹ کے دور لوار واکس لی وائی کامٹ کی تخلیق کا آغاز کیا۔ کیا وہ اس قابل تھے کہ وہ اس علامتی فعالیت اتنی بلند عظمت عطا کرسکتے ؟ میڈیسین دور کی نشاۃ ثانیہ کی پارک کا ۔ جو خوش گوار گرم اور عمدہ تراش خراش سے آراستہ ہے ----- ان پارکوں سے کریں' جن میں آب رسانی کے ذرائع' مجسمات کی قطاریں ' باڑیں اور پیچیدہ راہیں 'جو دور رس منزلوں کا پتہ دیتی ہیں۔ یہ مغربی روغنی نقاشی کی متعینہ منزل تھی ' باغات کی تاریخ جس کا پتہ دیتی ہے ۔

اور اسی وقت تاریخ کا دوررس احساس پیدا ہوتا ہے۔ دور فاصلے پر مکانیت' زمان میں بدل جاتا ہے اور افق مستقبل کی علامت کے طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ لیسٹ شین کی پارک باروق دور کی پارک ہے ۔اس

لیے اب وہ خاتمے کے قریب ہے اور خزاں کے پتوں کی طرح گرنے والی ہے۔ نشاۃ ثانیہ کے پارک کا مقصد صرف موسم گرما کی دوپہر میں تفریح مہیا کرنا ہے۔ یہ لازمان ہے۔ اس لیے اسے دیکھ کر فنا کا تصور نہیں ابھرتا۔ یہ ایک ایسا تناظر ہے جو کسی گزرنے والی شے کا انداز ' بھگوڑے اور حتمی غفلت شعار کو بیدار کرتی ہے۔ ہر مغربی عاشقانہ نغمے میں فاصلے کی لفظ کا مفہوم خزاں کی علامت بن جاتا ہے۔ مگر لاطینی اور یونانی زبان میں یہ تخیل موجود نہیں 'میک فرسن کی تخلیق اوسیان اور ہولڈر لین ' نطشے کی ڈائنوسس ' ڈتھ در۔مبز اور متاخرین میں باؤلڈ ائر ' ورلین ' جارج اور ڈرودئم میں یہ تخیل پایا جاتا ہے۔ متاخر شاعری میں بعض نظمیں مثلاً" خزاں زدہ باغ کی روشیں عظیم شہروں کی لا مختتم گلیاں۔ گرجوں میں ستونوں کی قطاریں ' دور سے نظر آنے والے پہاڑی سلسلے یہ سب ہمیں تجربات عمق کی یاد دلاتے ہیں 'جو ہمارے عالم مکان کا حصہ ہے۔ اور اسی سے قضاؤ قدر کے داخلی احساس کی سمت 'یعنی "زمان" کا جسے کوئی منسوخ نہیں کرسکتا ' احساس ہوتا ہے یہیں پر ہم افق کو مستقبل کی علامت قرار دیتے ہیں اور ہمیں زمان کی بطور بعد ثالث شناخت ہو جاتی ہے اور اس کے ساتھ ہی ہم مکان سے بھی واقف ہوتے ہیں جو حیات اور توسیع ذات کی علامت ہے' اور ان آخری ایام میں بڑے شہروں کی گلیوں کی منصوبہ بندی ہمیں اسی قضاؤ قدر کی سمت بندی کے کردار سے آشنا کرتی ہے۔ جس کی سترہویں صدی میں پارک آف ورسیلز میں مشاہدہ کی گئی۔ ہم اپنی گلیوں کو خط مستقیم کی صورت میں دور دراز فاصلوں تک تعمیر کرتے ہیں۔ اور ہم اپنی تاریخی یادگاروں کو نظر انداز کردیتے ہیں۔ جوان گلیوں کی زد میں آجاتی ہیں (کیونکہ ہم اب علامتی نظام کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے)۔ مگر کلاسیکی دنیا میں گلیاں پیچ وخم کے باعث بل کھاتی نظر آتی تھیں جس کی بدولت شمسی تہذیب کا انسان اپنے آپ کو دیگر اجسام میں سے ایک جسم سمجھتا۔ اس میں بھی جیساکہ ہمیشہ ہوتا ہے' مبینہ عملی ضروریات محض داخلی دباؤ پر ایک پردہ ہیں۔

تناظر کے رواج کے بعد عمق کی رسمی ضرورت اور مابعد الطبیعاتی کل کی اہمیت کو تصویر میں مکمل کرنے کے لیے افق پر زیادہ توجہ مبذول کی۔ نشاۃ ثانیہ کے فن میں مصور نے جس طرح بھی اظہار کردیا۔ ناظر نے اسے بلا چون وچرا قبول کرلیا۔ اور اسے خود کمنی اور عنوان سے ہم آہنگ سمجھ لیا۔ اس کے بعد تصویری مواد کو صرف ذریعہ اظہار سمجھا گیا' وہ حصول معانی کا وسیلہ تھا' جو لسانی اظہار کے امکانات سے ماورئی تھے۔ میںینا یا سگنوریلی پنسل سے بنایا ہوا خاکہ بھی تصویر کہلاتا تھا۔ہاگرچہ اس میں کوئی رنگ نہ بھراجاتا۔ بعض معاملات میں فی الحقیقت ہم اس سے اتفاق کرلیتے ہیں کہ فنکار نے محض کارٹون بنانے پر اکتفا نہیں کیا۔ مجسمات کی شکل و صورت کے خاکوں میں رنگ محض ایک اضافی شے ہے۔ اس کے برعکس ٹیشیاں کو مائیکل انجیلو یہ بتاسکتا تھا کہ وہ خاکہ کشی کے فن سے آشنا نہیں۔ وہ معروض ' یعنی وہ شے جو کشیدہ خطوط کی بنا پر وجود میں آئے۔ نزدیک ترین اور مادی صورت میں جو مشاہدے میں آتی ہے' فی الحقیقت وہ اپنی فنکارانہ خوبی میں گم ہو چکی ہے۔ چونکہ یہ نظریہ ابھی تک نشاۃ ثانیہ کی وجہ سے غالب ہے۔ اس لیے اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ایک اجنبی اور ناقابل اختتام متنازع ہیئت اور مواد کے مابین ہر فن پارے میں پیدا ہونے لگا۔ مسئلے کی غلط تعبیر نے اس کی اصل اہمیت کو ہماری نظروں سے اوجھل کردیا۔ سب سے پہلا سوال جو زیر غور

آنا چاہیئے وہ یہ تھا کہ کیا مصوری یاتصویر کشی ایک صنعت و حرفت ہے یا ایک نغمہ۔ ایک جامد شے ہے یا متحرک مکان (کیونکہ اسی میں ہی ' برجستہ کاری اور روغنی تیکنیک کا اختلاف مشاہدے میں آسکتا ہے)۔ اور دوسرا نقطہ یہ ہے کہ اسی کے مشاہدے سے فاؤستی اور کلاسیکی عالمی احساس کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ خاکہ مطلوبہ مواد کو حاشیئے کے اندر لاسکتا ہے' جبکہ رنگ مکان کی نمائندگی کرتے ہیں ۔ مگر عمدہ قسم کی تصویر مصور کی معقولیت کا کرشمہ ہے' جوکسی تصور کو صفحہ قرطاس پر منتقل کرتا ہے۔ مکان اس کے برعکس روح عروج ہے اور ہماری تخیلی قوت کی مدد سے اپنے آپ کو مخاطب کرتا ہے۔ اور فن میں اس کی حکمرانی کی وجہ سے اس کی قوت بیانیہ کمزور پڑجاتی ہے۔ اور اس کا مشکل پسندی کا رجحان مزید گہرا ہوجاتا ہے۔ پس نظر یہ ساز اس کے داخلی تضاد سے واقف ہو کر غلط فہمی کا شکار ہوجاتے ہیں۔ اور موضوع اور ہیئت دونوں کی سطحی مخالفت پر اتر آتے ہیں۔ یہ مسئلہ خالص مغرب کا ہے اور تصویری عناصر کی اہمیت کی نمایاں ترین تقلیب کو ظاہر کرتا ہے۔ جو نشاۃ ثانیہ کے اختتام کے ساتھ وجود میں آئی' اور مزامیری موسیقی کا رجحان فروغ پذیر ہوا۔ کلاسیکی باشندوں کے لیے اس نوعیت اور مفہوم کی ہیئت اور مواد کا کوئی مسئلہ موجود نہ تھا۔ ایتھنز کے مجسمے دونوں ایک ہی طرح کے ہیں اور انھیں دیکھ کر انسانی جسم کے طورپر انھیں شناخت کیا جاسکتا ہے۔

باروق تصویر کشی کا معاملہ اس سے بھی زیادہ پیچیدہ ہے۔ اس کی وجہ یہ حقیقت ہے کہ عوامی احساس سے لے کر عالمانہ شعور تک اس عہد میں کسی بھی شے کو کوئی اہمیت نصیب نہیں ہوئی' اور ہر شے کی مخالفت کی گئی۔ اس کی بجائے ہر اقلیدسی اورمادی شے کو قبولیت حاصل ہوئی اس لیے صحیح معنوں میں حقیقی فن کلاسیکی ہی ہے (باروق نہیں) بہت حد تک اس مقبول کردار کی وجہ سے جو اس میں ناقابل بیان حسن پیدا ہوتا ہے۔ وہ فاؤستی ذہن کے لیے قابل ادراک نہیں 'جبکہ انھیں اپنے اظہار کے لیے سخت جدوجہد کرنا پڑتی ہے اور مقبولیت کی دنیا میں کشتی لڑنا پڑتی ہے۔ ہمارے لئے تو کلاسیکی فن کا مشاہدہ اور مقاصد محض تفریح کا باعث ہیں۔ اس کے لیے کسی سخت محنت کی ضرورت نہیں۔ ہرشے اپنا مطلب خود واضح طورپر بیان کرتی ہے اور اسی نوعیت کی کوئی نہ کوئی شے فلورنس میں رومی تصورات کے خلاف رجحان کی پیداوار تھی۔ رافیل ' ہر تخلیقی پہلو سے مقبوں ترین فن کار ہے مگر رینیرانشں شاعری اور موسیقی دونوں میں اس بلند مقام سے محروم ہے۔ مگر جہاں تک رومی فن کانی نغمہ تعلق ہے 'یہ آغاز ہی سے سری رہا ہے۔ دانتے اور ووعفرام کو دیکھیں عشائے ربانی کی وہ مناجاتیں دیکھیں جو اوکے گیم اور پلسٹر ینایا باخ اس مسئلے میں کانگریس کے عام اراکین کے لیے کبھی بھی قابل فہم نہیں رہے۔ موزارت اور بھی تھوون سے عام لوگ بیزار ہو جاتے ہیں ' اور موسیقی کو ایسی شے سمجھتے ہیں' جس کے لیے انسان کی طبیعت اور کیفیت مزاج کبھی مائل ہوتی ہے اور کبھی نہیں۔ اس کے لیے ناچ گھروں اور نگار خانوں نے کسی حد تک عوامی دلچسپی قائم کی ہے۔ جب سے کہ یہ جملہ تخلیق کیا گیا ہے "فن سب کے لیے "مگر فاؤستی نہ تواب اس اصول کو قبول کرتے ہیں اور نہ کبھی کریں گے کہ فن سب کے لیے ہے۔ اگر جدید نقاشی نے لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کرنا چھوڑ دیا ہے' مگر ایک اقلیت (جو کم سے کم ہوتی جارہی ہے) جسے حلقہ نقاداں کہا جاسکتا ہے' محض اس لیے فن نقاشی سے لا تعلق

کا اظہار کررہا ہے کہ اسے عوام بھی سمجھ سکتے ہیں۔ انھوں نے حقیقت کو موزوں اور مواد کی بجائے مکان میں منتقل کرلیا ہے ۔ کانٹ کے بقول اشیاء کا وجود محض مکان کی بدولت ہے۔ اور یہ ایک مشکل نوعیت کا مابعد الطبیعاتی عنصر ہے اور عام انسان کی سمجھ سے بالاتر ۔ اس کے لیے اس میں معانی مفقود ہیں ۔ مجسمات صرف ظاہری بصارت کے لیے باعث توجہ یا باعث مسرت ہوتے ہیں۔ روحانی بصیرت کے لیے نہیں اور مکان کے بغیر فن ' ایک ایسا مندر ہے جس کا فلسفے سے کوئی تعلق نہیں ۔

(۷)

اس سے متعلق اہم ترین اصول " ترکیب " ہے۔ ایک تصویر میں تو یہ ممکن ہے کہ اس کی ترکیب کو بدل لیاجائے اور غیر نامیاتی انداز میں مرتب کرلیا جائے ۔ اس کے اجزاء کو چاہیں تو اوپر سے نیچے جوڑتے جائیں یا پہلو بہ پہلو یا آگے پیچھے بناتے جائیں ۔ اس میں کسی تناظر یا باہم ربط کی ضرورت نہیں یعنی اس امر کی ضرورت نہیں' کہ تصویر کا ڈھانچہ حقیقت مکانی پر مبنی ہو' لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس حقیقت سے انکار کردیا جاتا ہے۔ ابتدائی دور میں بالغ انسان اور بچے اسی طریق سے تصاویر بنایا کرتے تھے۔ لیکن جب عمق کا تجربہ ہوا تو ان کا حسی تاثر کم وبیش منظم ہو گیا' مگر یہ ترتیب مختلف ثقافتوں میں مختلف اور متعلقہ ثقافت کے ارفع علامتی نظام کے تحت ہے' جس نوعیت کی تناظری ترکیب ' جو ہمیں بدیہی اور واضح معلوم ہوتی ہے' ایک مخصوص معاملہ ہے' اور اسے نہ تو مسلمہ حیثیت حاصل ہے اور نہ یہ کسی دوسری ثقافت میں یہ نقاشی کی غرض سے استعمال ہوا ہے۔ مصری فنکار بیک وقت مختلف واقعات کو حسب خواہش تدریج یا تسلسل سے اس طرح زیر عمل لاتا ہے کہ تیسرا بعد دیکھتے ہی واضح ہو جاتا ہے۔ شمسی فن میں اشکال اور گرہوں کو علیحدہ علیحدہ تقسیم کرلیا جاتا ہے' اور مکانی اور زمانی روابط کو بالارادہ ترک کردیا جاتا ہے۔ پو لیگنس کی برجستہ کاری جو ڈیلف کے مقام پر لیشس میں دستیاب ہوئی ہے 'اس نوعیت کا مشہور نمونہ ہے۔ کلاسیکی نقاشی میں پس منظر مفقود ہے' اس لیے واقعات کے تسلسل کو معلوم کرنے کا کوئی ذریعہ بھی نہیں۔ اگر پس منظر موجود ہوتا تو ان کے اس اصول کے ساتھ اختلاف پیدا ہوتا کہ " اشیاء " کا وجود قائم ہے اور "مکان" کا کوئی وجود نہیں ۔ ایجینن کے مندر کا سہ گوشہ سنتور ' ایک برتن پر نقش دیوتاؤں کے جلوس کی برجستہ کاری اور پرگامم کے طویل روائتی حواشی ان سب کی ترکیب پیچیدہ صورت کی ہے اور اس کے اجزاء کو باہم تبدیل کیا جاسکتا ہے کیونکہ ان کا کوئی نامیاتی کردار نہیں ۔ یہ یونانی عہد ہی کے ساتھ (کہ ٹیلفوس کا حاشیہ جو پرگامم کی قربان گاہ پر بنایا گیا ۔ اس سلسلے کا قدیم ترین نمونہ ہے جو محفوظ ہے) ہی وہ غیر کلاسیکی تصورات وجود میں آئے جن میں مستقل تدریج موجود تھی۔ اس معاملے میں جیسا کہ دوسرے معاملات میں بھی محسوس ہوتا ہے' نشاۃ ثانیہ کا احساس خالص روی تھا۔ اس عہد میں گروہی ترکیب کو فی الحقیقت ایسے مقام تک پہنچادیا کہ اس کا وجود بعد میں آنے والے ادوار کے لیے ایک نمونہ ہے' مگر اس کی ترتیب کی تدریج میں مکان کو نظر انداز کردیا گیا ہے۔ آخری تجزیئے کے مطابق یہ ایک خاموش موسیقی ہے اور رنگوں کی بھرمار سے اس کی یہ حالت ہو گئی

ہے کہ روشنی کے لیے رکاوٹ پیدا ہو گئی ہے۔ جس کے نتیجے میں ایک چشم بینا کے لیے اشیاء کے دوام کا تصور ابھرتا ہے۔ اور وہ ان تصاویر کے ہمراہ ایک نامعلوم قوت کے زیر اثر اور توازن کے تحت دور فاصلوں تک پہنچ جاتا ہے۔ اور اس مکانی ترتیب کے ساتھ جس میں ہوا اور روشنی کا کوئی بدل موجود نہیں ' کوئی تناظری خط پیدا نہیں ہوتا۔ اس کے نتیجے میں نشاۃ ثانیہ کے تصورات کو شکست کا سامنا کرنا پڑا ۔

نشاۃ ثانیہ کے اختتام پر آرلینڈو لاسو ' اور پالسٹرینا سے و یگنر تک اور ٹیٹیان سے مانیٹ اور ماریس اور لی بل تک تمام عظیم موسیقار اور عظیم نقاش یکے بعد دیگرے تھوڑے تھوڑے وقفوں سے پیدا ہوتے رہے' جبکہ صنعتی فن اس دوران اہمیت کھو بیٹھا۔ روغنی نقاشی اور مزامیری موسیقی نامیاتی طور پر ایسے مقاصد کی طرف سفر پیا ہوئے' جسے روی سمجھتے تھے اور باروق کے دور میں کمال فن حاصل کرلیا۔ یہ دونوں رجحان اپنے مزاج کے لحاظ سے فاؤستی ہیں۔ اور ان حدود کے تحت ارفع تناظر سے متعلق ہیں۔ ان کے ہاں روح موجود ہے۔ اس لیے قیاس وقیافہ کی گنجائش بھی موجود ہے۔ لہٰذا ان کی تاریخ بھی مرتب کی جاسکتی ہے اور اس خوبی میں یہ یکتا ہیں۔ تمام مجسمہ سازی جو اس دور میں حاصل کر سکی وہ صرف چند خوبصورت مجسمے ہیں جو اتفاقاً" تعمیر مصوری اور باغبانی کے زیر سایہ وجود میں آگئے۔ مغربی فن کو ان کی کوئی حقیقی ضرورت نہ تھی۔ اب صنعتی فن کا دور دورہ اس مفہوم میں ختم ہو چکا تھا' یعنی نقاشی اور موسیقی کے کوئی اسلوب باقی نہ تھے۔ کوئی مستقل روایات موجود نہ تھیں اور میڈرنا گو جون ' پیوجٹ اور شلوٹر کے شاہکاروں کی تقلید یا پیروی کا کوئی مسئلہ نہ تھا۔ یہ وہ دور تھا جبکہ لیونارڈو بھی اپنی مجسمہ سازی کی چھینی ایک طرف رکھ چکا تھا ۔ وہ صرف کانسی کی مجسمات پر مطمئن تھا جو ڈھالے جاسکتے تھے ۔ اور ان کی تصویری افادیت بھی تھی ' صرف مائیکل اینجلو ان سب سے علیحدہ تھا اور سنگ مرمر کی سلوں سے الجھا رہتا تھا ۔ اب وہ بوڑھا ہو چکا تھا اور صنعت کاری کو نباہ نہ سکتا تھا اور اس کے آخری دور کا کوئی بھی مجسمہ اس قدر اعلیٰ پائے کا نہ تھا' جیسا کہ ریمبرانٹ یا باخ کے تھے۔ بلاشک اس کا اس عہد کا کام بھی ذوق سلیم سے خالی نہیں ۔ مگر کوئی بھی اس رتبے کا نہ تھا جو " نائٹ واچ " یا " میتھیو پیشن " کو حاصل ہے۔ اس کے آخری دور کے کارناموں میں کوئی بھی اس کیفیت کا مظہر نہیں' جو یہ شاہ پارے پیش کرتے ہیں۔ یعنی تمام بنی نوع انسان کی تمام گہرائی ۔ یہ فن ثقافت کی بلندیوں سے محروم ہو چکا تھا ۔ اب اس کے متعلق تقریر بازی کا کوئی مطلب نہ تھا۔ جو کچھ ریمبرانٹ کی شبیہات میں نظر آتا ہے ۔ کسی بالائی دھڑ یا نیم مجسمہ میں پیش ہی نہیں کیا جاسکتا ۔ اب بھی اور اس دور میں بھی بیرینی یا ہسپانیہ کے استادان فن کی مجسمہ سازی کی جس قدرت کا اظہار ہوتا ہے' پاپائی گال یا روڈن کے مجسمات میں جو عظمت نظر آتی ہے (ان میں سے کوئی بھی اس قابل نہیں ہوا کہ آرائش کی سطح سے بلند ہو کر ارفع علامت نگاری تک پہنچ سکے) مگر ایسے فن کار یا تو نشاۃ ثانیہ کے مؤخر مقلد ہوتے ہیں 'جیسا کہ تھور ڈالڈسن ' جو ہوڈن اور روڈن کی طرح ہرفن مولا مصور تھا۔ یا برنینی اور شلوٹر کی طرح معمار تھا یا کاکسی واکس کی طرح ماہر فن آرائش تھا۔ اس قسم کے فن کاروں کا منظر عام پر آنا ہی یہ ظاہر کرتا ہے کہ یہ فن فاؤستی ثقافت کا بوجھ برداشت کرنے سے قاصر ہے۔ اب یہ خدمت فن کا جذبہ بامقصد نہیں رہا ۔ اس لیے روح یا مخصوص ارتقائے اسلوب کی زندگی کی تاریخی حیثیت سے بھی محروم ہو چکا ہے۔ اس کے ساتھ

ساتھ موسیقی بھی بطور فن ناکام ہو چکی ہے ۔ اس کا آغاز غالباً" قدیم ڈورک ترقی کے ساتھ ہوا۔ مگر آیُونی دور کی تین اہم صدیوں (۳۵۰ـ۔ ۶۵۰ ق م) کو جن دو حقیقی فنون کے لیے جگہ خالی کرنی پڑی وہ مجسمہ سازی اور برجستہ کاری تھے۔ یک جہتی اور ہم آہنگی کو تیاگ دینے کے بعد اسے بطور فن لطیف نامیاتی ارتقاء کے دعوے سے بھی دست بردار ہونا پڑا۔

(۸)

کلاسیکی نقاشی کا صریح اسلوب ' زرد ' سرخ ' سیاہ اور سفید رنگوں کی آمیزش تک محدود ہے ۔ یہ نمایاں حقیقت بہت پہلے دریافت ہو کر مشاہدے میں آچکی تھی ۔ مگر جب اس سطحی ' مگر یقیناً" اہم طرز عمل کی وضاحت طلب کی گئی تو عجیب و غریب مفروضات پیش کیے گئے یونانی بالعموم رنگ کوری کے مریض تھے۔ نطشے نے بھی اس پر بحث کی ہے۔

مگر جب یہ فن اپنے عروج پر تھا' اس دور میں نیلا اور سبز نیلگوں کو کیوں نظر انداز کیا گیا ۔ اور سبزی مائل زرد ' اور چمکدر ار سرخ سروں کے سرگم کو کیوں ترجیح دی گئی ۔ کیا اس کا مطلب یہ تو نہیں کہ قدیم فن کار نیلے رنگ اور اس کے اثرات سے ناواقف تھے۔ بہت سے مندروں کے جیسے کا پس منظر نیلا تھا تاکہ وہ جھری دار مرقعے کے تضاد کے باعث زیادہ گہرے محسوس ہوں۔ اور تجارتی غرض سے بنائی گئی تمام تصویروں میں سارے رنگ استعمال ہوتے تھے جو کہ باسانی دستیاب تھے۔ یہ مصدقہ اطلاع ہے کہ قدیم اکروپولس کی تعمیرات اور ایٹروسکن کے مقبروں کی نقاشی میں نیلے گھوڑوں کی شبیہیں موجود ہیں' اور بالوں کو نیلا رنگ دینے کا رواج عام تھا ۔ اس پر پابندی صرف اعلیٰ درجے کی فنی تخلیقات کے لیے تھی ۔ یہ پابندی بلا شبہ اقلیدی مزاج کا نتیجہ اور ارفع علامات کے اصول کے تحت لگائی گئی ۔

نیلا اور سبز افلاک سمندروں اور میدان میں کامرانی کے رنگ ہیں ۔ اور جنوب کی دوپہر میں سائے کا رنگ بھی یہی ہے۔ شام اور دور افتادہ پہاڑیوں کا رنگ بھی ایسا ہی ہے ۔ یہ فی نفسہ تو رنگ نہیں بلکہ ماحول کے اثرات کے تحت اشیا ایسی دکھائی دیتی ہیں ۔ یہ سرد اور غیر مجسم ہیں اور ان کی وجہ سے اتساع ' فاصلے اور لا محدودیت کا تصور ابھرتا ہے ۔

یہی وجہ ہے کہ ان کو برجستہ کاری اور متعدد اشکال سے دور رکھا جاتا ہے' اور اسی وجہ سے ہماری تمام روغنی نقاشی میں پس منظر کو واضح کرنے کر لیے نیلے سے سبز تک رنگ استعمال ہوتے ہیں۔ کیونکہ ان سے لامتناہیت کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ وینس کے دور اقتدار سے لے کر انیسویں صدی تک یہی رنگ بنیادی اہم ترین اور ارفع ترین الگ سمجھا جاتا رہا ہے ۔ یہ رنگ کسی مطلوبہ رنگ کو مختلف الوان کی آمیزش اور مطلوبہ

تاثر پیدا کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے ۔ جیسا کہ الغوزے سے پیدا کردہ کھرج دیگر مزامیر کی اعانت کرتی ہے' جبکہ زرد اور سرخ سریں گری پیدا کرتی ہیں۔ اور بنیادی لے پر اپنا انحصار قائم رکھتی ہیں ۔ تمام رنگوں کا یک جا استعمال نہیں بلکہ یہ صرف سبز رنگ تھا' جسے رافیل اور ڈورر نے کبھی کبھی استعمال کیا۔ صرف بعض مواقع پر جب اس کے سوا چارہ نہ تھا۔ پارچات میں اس رنگ کا استعمال بلکہ غیر معین مواقع پر سبز اور نیلے رنگ کا استعمال اور ہزاروں مواقع پر سفید' بھورا اور خاکی کے حسب ضرورت استعمال سے نفکنی کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ (بالخصوص گوبلن کی گلکاری میں) تمام ماحول میں غوطہ خوری کی ہے ۔ یہ وہ معیار ہے' جسے ہم نے خط کشی کی بجائے فضائی تناظر کا نام دیا ہے۔ باروق نے اسے نشاۃ ثانیہ کے مقابلے میں ممکن ہے کہ اسے تناظر بھی کہا ہو۔ اس سوال کا جواب صرف اسی قدر ہے ۔زیادہ وضاحت ممکن نہیں۔ ہم اس کے زیادہ سے زیادہ گہرے اثرات لیونارڈو' گور سینو' اور البنی میں دیکھتے ہیں' جن کا تعلق اٹلی سے تھا۔ اور ہالینڈ میں رونیس ڈائل اور ہوبیما میں۔ مگر سب سے بڑھ کر عظیم فرانسیسی نقاش پاؤسن سے لے کر کلاڈلورین تک اور وار ٹیٹو سے لے کر کوروٹ تک اس رجحان سے بہت زیادہ متاثر تھے' نیلا رنگ فی الحقیقت پس منظر کا مخصوص رنگ ہے۔ اس کا تعلق اندھیرے سے ہے۔ یہ نور سے معرا ہے۔ یہ ہم پر کوئی دباؤ نہیں ڈالتا اور انسان کو دور دراز فاصلوں تک کھینچ لے جاتا ہے۔ یہ عدم کا جادوگر ہے ۔ گوئٹے نے اسے "فاربن لیبرے " میں یہی نام دیا ہے ۔

نیلا اور سبز رنگ موضوعی ماورائی روحانی اور غیر حسی رنگ ہیں۔ انہیں ایتھنز کی برجستہ کاری میں استعمال نہیں کیا گیا۔اس لیے یہ روغنی نقاشی میں غالب ہیں زرد اور سرخ کلاسیکی رنگ ہیں ۔ یہ مادیت ' قرب اور زور دار رنگ ہیں ۔ سرخ رنگ کا تعلق جنسی کردار سے ہے ۔ اس لیے صرف یہی ایک رنگ ہے جو حیوانوں کو متاثر کرتا ہے ۔ ہر مردانہ عنصور سے ہم آہنگ ہے۔ اس لیے ڈورک مجسمات اور ستونوں میں مستعمل ہے۔ مگر خالص نیلا رنگ ہی ایک ایسا رنگ ہے جو ہر مدرسہ فکر میں ناگزیر سمجھا جاتا ہے۔ بنفشی اور سرخ نیلے کے سامنے مغلوب رہتے ہیں' یہ نسوانی رنگ ہے اور اسے بار آور نہیں سمجھا جاتا اور مجرد رہنے پر اصرار کرتا ہے ۔

زرد اور سرخ مقبول عام اور اجتماعات کے رنگ ہیں اور بچوں اور عورتوں کے پسندیدہ رنگ ہیں اور درندوں کو متاثر کرتے ہیں ' وینس اور ہسپانیہ کے رہنے والوں کی اکثریت نے گہرے سیاہ اور نیلے رنگوں کو پسند کیا ۔ غیر شعوری طور پر انھیں ان رنگوں میں موجود تنہائی کے احساس نے متاثر کیا۔ کیونکہ سرخ اور زرد شمسی اور اقلیدسی صنم پرستی یا شرک کے رنگ ہیں ۔ یہ معاشرتی زندگی میں بہت نمایاں رہتے ہیں ۔ تعطیلات اور ہنگامہ خیز ایام میں یہ قبول عام کا درجہ حاصل کرلیتے ہیں ۔ کلاسیکی تقدیر پرستی اور خوارقات کا محرک ہیں۔ سبز اور نیلا توحید پرستوں اور فاؤستی رنگ ہیں ۔ یہ تنہائی ' احتیاط اور ایسے حال سے متعلق ہیں' جس میں ماضی اور مستقبل دونوں کے عناصر پائے جاتے ہوں۔ یہ قضاؤ قدر اور کائنات کے داخلی انصرام کو ظاہر کرتے ہیں۔

اس سے پیشتر باب میں ہم شیکسپیئر کے تصور قضاؤ قدر کے مکان سے تعلق اور سوفاکلیز کے انفرادی تجسیم سے واسطے کا ذکر کرچکے ہیں ۔ وہ تمام حقیقی عروج پسند ثقافتیں یعنی ایسے معاشرے جن کو اس امر پر اعتبار ہے کہ زندگی جدوجہد کا نام ہے۔ اور جو ہر مصیبت کو بلا جدوجہد قبول نہیں کرتے ' اور حالات پر قابو پانا چاہتے ہیں ' ان سب کا مکان کے متعلق ایک ہی تصور ہے یعنی نیلا ' اور سیاہ 'گوئٹے نے مکان اور رنگ کے متعلق بہت کچھ کہا ہے۔ اور اس بحث کے نتیجے میں اس نے جو علامتی نظام اپنی نظم "فارین لے بر" میں قائم کیا ہے ۔ اور وہ تصورات جو ہم نے قضاؤ قدر کے متعلق قائم کیے ہیں بالکل یکساں ہیں ۔

کرونی والڈ کے ہاں قضاؤ قدر کا رنگ بھورا سبز ہے ۔ شب ہائے تنہائی کی غالب قوت کا ناقابل اظہار بیان صرف ریم برانٹ کے ہاں ملتا ہے' جو کرونی والڈ کا ہم پلہ ہے۔ اور یہاں پر یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ وہ گہرا سبز رنگ جو گرجوں کے اندرونی حصوں میں اکثر کیا جاتا ہے۔ کیا وہ کیتھولک مسلک کا مظہر ہے ؟ اگرچہ ہمارا اعتقاد ہے کہ کیتھولک مسلک سے مراد صرف فاؤستی عیسائیت ہے (جس میں مسیح اس کا مرکز ہے) جس کی لیبران کی کونسل میں ۱۲۱۵ء میں بنیاد رکھی گئی ۔اور ٹرنٹ کی کونسل میں اس کی تکمیل ہوئی ۔ یہ رنگ اپنی خاموش عظمت کے ساتھ ' قدیم باز نطینی عیسائیت کے دور کے سنہری فرش اور تصاویر سے بہت مختلف ہے۔ کیونکہ سنہری رنگ بہت عیاش ' ہاتونی اور کافرانہ رنگ ہے۔ جو قدیم یونانی بتکدوں میں استعمال ہوتا تھا۔ اور مجسمات کو اس سے رنگا جاتا تھا ۔ یہ یاد رہے کہ سنہری رنگ کے اثرات ' زرد اور سرخ سے مختلف ہیں اور اس کا انحصار اس فن پارے پر ہے جو کسی مکان مین نمائش کے لیے رکھا گیا ہے ۔ کلاسیکی فن بنیادی طور پر عوامی فن تھا ۔ جبکہ مغربی فن فی الحقیقت ایک نمائش گاہوں کا فن ہے ہماری تمام تصویر کشی لیونارڈو سے لے کر اٹھارویں صدی کے خاتمے تک دن کی تیز روشنی کے لیے وجود میں نہیں لائی گئی۔ اس میں ہمیں وہی مشکل درپیش ہے جو موسیقی کمروں اور باہر کھلے میدان کی موسیقی میں پیش آتی ہے۔ جہاں تک موسمی اثرات کا تعلق ہے' یہ ایک سطحی سوال ہے ۔ مصری نقاشی اس کے بطلان کا واضح ثبوت ہے۔ اگر فی الواقع کسی ثبوت کی ضرورت ہو۔ کلاسیکی فن میں لامتناہیت کا مطلب عدم تھا اور سبز اور نیلے رنگ سے حال اور قریب العہد اشیاء کی تحلیل ہو جاتی ہے اور بعید کی تخلیق ۔ یہ تصور یونانیوں کے لیے ایک دعوت مبارزت سے کم نہ تھا' جو مطلقیت کے قائل تھے اور پیش منظر سے آگے بڑھنے سے انکاری تھی ۔اس لیے وہ فن جس میں ان تصورات کی نفی ہوتی ہو' اسے شمسی ثقافت کے کھاتے میں ڈالنا ہوگا۔ شمسی نگاہوں میں واٹیو (ایک فرانسیسی مصور) کے رنگ بالکل بے روح ہوتے ۔ ایسی اشیاء جو ناقابل اظہار اور نادرست ہوں' تصویروں پر روشنی کا انعکاس انھیں مزید وضاحت دینے کے لیے بتایا جاتا ہے' نہ کہ ان کے گرد حلقہ ڈالنے کے لیے' مگر مکان بذاتہ ایک دوری حلقہ ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ یہ رجحانات یونان میں مفقود اور مغرب میں نمایاں ہیں ۔

(۹)

عربوں نے مجوسی فن میں سنہرے میدان ' برجستہ کاری اور تصاویر کا تصور اظہار پیش کیا۔ ایک بھیانک جادوگری ' جس میں اس کا علامتی نظام نمایاں تھا ۔ ہم ریونا کی پچی کاری کی بدولت اس سے آشنا ہیں ۔ قدیم ربیش اور شمالی اطالیہ کے فن کاروں نے اسے مقبول کیا جو ابھی تک لمبارڈو سے متاثر تھے ۔ جو باز نطینی نمونوں کی پیروی کرتا تھا ۔ اور بالآخر رومی کتب کے ان نقشوں کی بدولت جن میں نمونہ اول باز نطینی قرمزی نقوش پیش کیے جاتے تھے ۔

اس موقع پر ہم تین مختلف ثقافتوں کا مشاہدہ کرسکتے ہیں جو بیک وقت مگر مختلف طریق کار کے تحت ایک ہی قسم کا کام سرانجام دے رہی تھیں ۔ شمسی ثقافت اپنے فن کو حال تک محدود رکھتی' یعنی مکانی اور زمانی دونوں لحاظ سے بالکل قریب ۔ اس لیے اسے کسی تصویر کے پس منظر سے کوئی سروکار نہ تھا۔ فاؤستی تمام حواس ظاہری سے ماورئی لامتناہیت کو اہمیت دیتے۔ اس لیے یہ اپنی تصویر کا مرکز ثقل فاصلے اور تناظر کے حوالے سے طے کرتے ۔مجوسی تمام واقعات کا ظہور پر اسرار قوتوں کے اثرات کے تحت تصور کرتے' جنھیں وہ عالی بلکہ روحانی خلا کو پر کرنے کا ذریعہ سمجھتے ۔اسی لیے وہ ہر نظارے کو سنہری پس نظر میں پیش کرتے۔ کیونکہ ان کی نظر میں ہر شے کا مقام تمام فطری رنگوں سے ماورئی تھا ۔ اور سونا رنگ نہیں ہے ۔ اس کا زرد رنگ سے موازنہ کیاجائے تو یہ ایک پیچیدہ حسی تجربے کو پیدا کرتا ہے۔ چونکہ یہ ایک دھات ہے اور ایسی درخشانی پھیلاتا ہے جو اس کی سطح کی چمک سے پیدا ہوتی ہے۔ خواہ اسے دوسرے عناصر کے ساتھ ملا کر بطور رنگ استعمال کیا جائے یا اس کا سفوف نقوش پر چھڑک کر اسے پھیلا دیا جائے ۔ مگر جو چمک اس سے ایسی حالتوں میں پیدا ہوتی ہے' وہ اس کی فطری صورت میں موجود نہیں ہوتی اور اسے غیر ارضی سمجھاجاتا ہے ۔

اس کی وجہ سے متعلقہ ثقافت کی دیگر علامات یاد آنے لگتی ہے۔ الکیمی اور قبالہ جو فلسفی تھے' پتھر (مصنف کی مراد غالباً" حجرا سود سے ہے) کلام مقدس ' عربی مزاج ' الف لیلیٰ کی داستانوں کا داخلی مزاج یہ وہ علامتی اشیاء ہیں' جن کی طرف اشارہ کیا گیا۔ سونا' انسان کے جسم اور روح کو وقتی طور پر اپنی طرف اس قدر متوجہ کرلیتا ہے کہ وہ دوسرے نظاروں کو فراموش کردے ۔ ہر وہ سبق جو افلاطونیوں نے دیا ' یا اورہت سے حاصل ہوا' جس میں اشیاء کی فطرت کی تشریح کی گئی تھی' اور انھیں مکان سے آزاد قرار دیا گیا تھا اور ان کے حادثاتی ہونے کے اسباب کا ذکر کیا گیا تھا' ان سب کا تعلق عقیدت سے ہے اور ہماری سمجھ سے بالاتر ہیں ۔ اور وہ ایک پیچیدہ اور قدیم روایت اور پس منظر کا حصہ ہیں ' اشیاء کی نوعیت جدید فیثاغورثی اور جدید افلاطینی فلسفیوں کے مابین ایک اختلافی مسئلہ تھا۔ جیسا کہ بعد میں بغداد کے مدارس فکر میں اور بصرہ میں یہ تنازعات جاری رہے ۔سہروردی کے نزدیک وسعت جسم کی ابتدائی حالت ہے۔ جس سے طول بلندی اور عمق حادثاتی طور پر وجود میں آتے ہیں ؟ نظام نے مادی حقائق کی مخالفت کی ' اور مکان کو جوہری مادے سے پر کرنے کے تصور کی مخالفت کی ۔ یہ اور اس کے ساتھ منسلک تصورات کا تعلق مابعد الطبیعات سے ہے' جن کا آغاز فلور اور پال سے ہوا ۔ اور عظیم مسلم فلاسفہ کے دور تک جاری رہا۔ جو دنیائے فلسفہ میں بہت اہم تھا۔ ان تصورات سے عربوں کے فکری احساس کا پتہ چلتا ہے۔ حضرت عیسیٰ علیہ السلام کے متعلق ان

فلسفیوں نے فیصلہ کن مباحث میں اہم کردار ادا کیا اس طرح سنہری پس منظر میں عیسائی دنیا کی جسمہ نگاری کا تصور بھی شامل ہے۔ گویا سونے کا استعمال ایک عقیدے کا حصہ ہے۔ اور یہ القائی روح کے وجود اور فعالیت کا واضح اظہار ہے۔ اس سے عیسائیت کے شعور کی روح کی عربی شبیہہ کا پتہ چلتا ہے۔ اور ایک ہزار سال تک ان تصورات کو مابعد الطبیعاتی تصورات کے نظام کے تحت قائم رکھا گیا۔ اور اس کی تائید اخلاقی لحاظ سے بھی کی گئی اور امکانی طور پر اس میں عیسائی اساطیرو روایات کا عمل دخل رہا ہے۔ جب کبھی فطری پس منظر کا ذکر ہوا تو نیلگوں سبز افلاک اور افق کے عمق کے تناظر کا اثر رومیوں پر بھی پڑا۔ آغاز میں تو وہ صرف کا فرانہ مادیت تک ہی محدود تھے۔ عقیدے میں تبدیلی کا اظہار اگر ان کی طرف نہ ہوا ہو مگر انھوں نے حقائق کو محسوس ضرور کیا تھا' ذرا شجر قالی ,بفت کا پس منظر مشاہدہ کریں۔ جس سے عمق مکان پر پردہ جلالی ڈال دیا گیا تھا تاکہ وہ امور پردے میں رہیں جن کا انکشاف مقصود نہیں۔ ہم نے مشاہدہ کرلیا ہے کہ اس دور میں کسی طرح فاؤستی (جرمن کیتھولک) عیسائیت نے مقدس استغفار کی بدولت شعور ذات حاصل کیا۔ گویا ایک نیا مذہب چولہ بدل کر وجود میں آیا۔ رنگ کے تناظر کا رجحان اور تسخیر کائنات کا جو تصور سینٹ فرانسس نے پیش کیا ۔ اس کی وجہ سے مصوری کے مطالب ہی بدل گئے۔

مغربی عیسائیت کا مشرقی عیسائیت سے سنہری میدان کی علامت کا رشتہ ہے۔ کلیسا اور حق میں باہمی حتمی افتراق بیک وقت ظاہر ہوا۔ پس منظر میں قدرتی مناظر اور خدا کی متحرک لامتناہیت کا ادراک بھی بیک وقت ہوا اور مقدس تصاویر کے لیے سنہری میدان نقش کیا جانے لگا۔ اس رجحان کا خاتمہ اس وقت ہوا جب مجوسی مسئلہ وجو دیات میں خدا کے سر کی بحث چھڑی اور نکایا' ایفے سوس 'چالسی ڈون اور تمام مشرقی کونسلوں نے اس کا تحمل سے مقابلہ کیا۔

(۱۰)

وینس والوں نے روغنی نقاشی میں' مکانی شکل وصورت نیم موسیقانہ تصورات اور برش یا موئے قلم سے خوش خطی کے فن دریافت کیے اور انھیں رواج دیا۔ فلورنس کے اساتذہ فن نے کبھی مروجہ طرز عمل پر اعتراض نہیں کیا۔ خواہ وہ کلاسیکی ہو اور روی انداز میں شامل کردیا گیا ہو یا برش کی حرکات کی صفائی سے کوئی خالص تخلیق کرلی گئی ہو' اس کا خاکہ اور رنگ صاف ہوں' اس وجہ سے ان کی تصاویر میں تکوین کا کچھ نہ کچھ عنصر ضرور ملتا ہے۔ کسی شے کا درست ادراک ہوتا ہے۔ اور یہ روی متحرک فن کے وراثتی نظام کے خلاف ذرائع اظہار کا تجربہ ہے۔ جو ایلپس کے پار سے اس طرح طوفان کی طرح آرہے تھے۔ پندرھویں صدی میں رنگ کے استعمال سے ماضی اور مستقبل دونوں سے انکار کردیا گیا ہے۔ اس دور میں صرف برش کا کام ہی مستقل اور واضح نظر آتا ہے۔

کام ہی مستقل اور واضح نظر آتا ہے۔اور ایک صورت میں ہمیشہ تازہ رہتا ہے۔ اور اسے دیکھ کر تاریخی احساس پیدا ہوتا ہے۔ ہماری خواہش تو یہ ہوتی ہے کہ ہم نقاش کی تخلیق میں صرف وجود ہی نہیں بلکہ تکوین کا بھی مشاہدہ کریں۔ اور یہی وہ عنصر ہے جسے نشاۃ ثانیہ نے صرف نظر کرنا چاہا۔ پیرو سکتی کا تخلیق کردہ پردے کا ایک پارچہ ہمیں یہ بتاتا ہے کہ اس میں فن کار کا کوئی ذاتی تخلیقی عمل شامل نہیں۔ یہ ایک طرح سے ساختہ پرداختہ عمل ہے۔ جس میں صرف حال کا تصور موجود ہے۔ صرف تیہان کی تخلیقات میں ہمیں ایک جدید تخلیقی زبان ملتی ہے۔ جس میں مصور کی ذات کا پرتو کسی حد تک موجود ہوتا ہے۔ مونٹے وردے کے مزامیری رنگ میں ہمیں کرداریت کا عنصر ملتا ہے۔ اور نغماتی نقاشی میں بعض ہمارے ہمعصر اور وینس کے فنکار میڈریگل' سٹریک اور ڈیب کے نام قابل ذکر ہیں۔ دور حاضر میں وہ ایک دوسرے سے آگے نکلنے کی کوشش میں مصروف ہیں۔ اور رنگ کے واضح عنصر میں ایک لامختتم حرکت تخلیق کر رہے ہیں۔ دور حاضر میں' زمان' کے ہندسی تجزیہ نے یہ ثابت کیا ہے کہ فن تکوین کی بجائے وجود پر زیادہ زور دے رہا ہے۔ ہر تصویر میں تاریخی جھلک موجود ہوتی ہے اور اس حقیقت پر پردہ بھی نہیں ڈالا جاتا۔ اور ہر وہ فاؤستی جو ان تصاویر کو دیکھتا ہے' وہ محسوس کرتا ہے کہ اس کا روحانی ارتقاء ہوا ہے۔ جب کسی باروق دور کے قدرتی مناظر کا مشاہدہ ہو تو اس کے لیے صرف ایک لفظ کہنا کافی ہے۔ وہ ہے "تاریخی"۔ اس سے ہمیں یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ ایتھنز کے مجسمات میں یہ خوبیاں مفقود تھیں۔ ایک اور نغمہ شیریں جو بغیر خاکے کے صرف برش یا موئے قلم کی ضربات سے وجود میں آئی' اور لامتناہی عالم تکوین کے متحرکات کے باعث قائم ہے اور زمان اور قضاؤ قدر کی سمت کی نشاندہی کرتی ہے۔ نقاشی اور خاکہ کشی کے اسلوب کی مخالفت ' اظہار کے تاریخی اور غیر تاریخی پہلوؤں کے مخصوص تصورات اور داخلی ارتقا کے انکار اور لامتناہیت اور آنیت کی مخالفت ہے۔ کلاسیکی فن پارہ ایک حادثہ ہے۔ جبکہ مغربی شاہکار ایک کارنامہ ہے۔ ایک صرف حال اور مخصوص مقامی علامت ہے۔ جبکہ دوسرا ایک رواں دواں عمل ہے۔ (جو دوام اور وسعت کا مظہر ہے) اور زندہ ہے۔ اور برش کی ضربات کی قیافہ شناسی کا کرشمہ۔ ایک آرایشی عمل جو کہ کلی طور پر ایک نئی اختراع ہے۔ وسعت مکانی کا مظہر اور داخلی تجربہ جو اور مغربی ثقافت سے مخصوص ہےاور خالص سادہ اور نغمہ سرائی کا کرشمہ ہے۔ یہ دورازکار تشبیہ نہ ہوگی اگر فیز ہال کی الیگرو فیروس کا وان ڈائک کی تخلیق این ڈینٹ کان ماؤ سے یا گیور سینو کی ابتدائی تخلیقات کا ویلا س کوئز کے پختہ کار فن سے موازنہ کیا جائے۔ اس دور کے بعد مصوری میں چال کا مسئلہ بن گیا۔ جو ہمیں متواتر یہ یاد دلاتا رہتا ہے کہ یہ فن روح کا فن ہے جو کلاسیکی فن کے بالکل برعکس ہے۔ جو صرف لمحاتی ہے۔ جس کے پاس یاد کرنے کے کچھ نہیں۔نہ اس نے کوئی ایسا سرمایہ چھوڑا ہے جسے یاد رکھا جائے۔ موئے قلم یا برش کی غیر مادی ضربات اشیاء کی قابل محسوس سطح کو تحلیل کردیتی ہیں۔ اور نشیب و فراز' دھوپ چھاؤں میں بدل جاتی ہیں۔ ناظر کو تصویر سے بہت پیچھے ہٹ کر کھڑا ہونا ہوگا تاکہ وہ اس رنگینی میں کسی مادی شے کا نظارہ کرسکے۔ اس کے باوجود ہمیشہ یہ لوہیت کی فضا ہے۔ جو اپنی فعالیت سے اشیاء میں حقیقت کا رنگ بھرتی ہے۔

اسی دوران میں مغربی مصوری میں ایک بے حد اہم علامت کا اضافہ ہوا۔ جس نے تمام رنگوں کی حقیقت

کو بہت حد تک نیچے دبا دیا۔ خاکی رنگ کی "فن کارانہ محویت" (Atelier braun) خاکستری رنگ قدیم فلورنسی۔ فلیمش اور رہی نش اساتذہ کے علم میں نہ تھا۔ ھیئر ڈیورر' ہول بین دونوں مکانی عمق کے رجحان سے بالکل نابلد تھے۔ اس لیے ان کی تخلیقات میں "جمال" کا عنصر زیادہ ہے۔ فی الحقیقت یہ رجحان ان کے بعد سولھویں صدی کے آخری سالوں میں پیدا ہوا۔ خاکی رنگ کی یہ محویت لیونارڈو کے خضرا اور شاذِ گاؤر اور گرونے والڈ کے پس منظر کو لا متناہیت کے بلند مقام سے نیچے نہیں آنے دیتی۔ مگر اس محویت میں ایک ایسی قدرت اور قوت ہے جو تمام عوامل کو اپنے قابو میں رکھتی ہے اور لامتناہیت کی مادیت کے خلاف جنگ کو ایک فیصلہ کن مرحلے تک پہنچا دیتی ہے۔ یہ قدیم خطی تناظر پر بھی غلبہ حاصل کرلیتی ہے۔ اگرچہ فن تعمیر میں یہ نشاۃ ثانیہ کی مقصدیت سے جان چھڑانے میں ناکام رہی۔ مگر اس کے اور تاثراتی منصوبے کی موقلمی ضربات کے مابین ایک دائمی اور رمزی تعلق ہے۔ بالآخر دونوں اس مادی دنیا کو تحلیل کردیتے ہیں جس کا تعلق حواس ظاہری سے ہے۔ وہ لمحاتی اور پیش منظر کی دنیا۔۔۔ شکل و شباہت کی دنیا کو ماحول میں گم کردیتے ہیں۔تصاویر میں سے خطوط غائب ہوجاتے ہیں۔ مجوسی سنہری میدان نے جو تصوف کی قوت کا صرف خواب دیکھا تھا۔ جو عالمی قوتوں کا انصرام کرتی ہے اور اپنی مرضی سے مادی حیات کے قواعد کو عالمی عمق میں دھکیل دیتی ہے۔ مگر اس رنگ محویت نے ان تصاویر کے لیے خالص ہیئت کا لامتناہی تناظر کھول دیا۔ لہٰذا اس کی دریافت نے مغربی اسلوب کو وہ عروج عطا کیا کہ اس کی عالم تکوین تک رسائی ہوگئی ۔ اگر خاکی رنگ کا مذکورہ سبز رنگ سے مقابلہ کیا جائے' تو اس رنگ میں پروٹسٹنٹ (احتجاجی) جھلک نظر آئے گی۔ یہ مفروضے کا قبل از وقت اندازہ کرلیتی ہے

... اٹھارویں صدی کی شمالی یورپ میں پیدا ہونے والی وحدت الوجودیت جسے گوئٹے نے فاؤسٹ میں اپنے انداز میں بیان کیا ہے ۔ میک بیتھ اور لیئر میں پیدا کردہ ماحول گوئٹے کے فاؤسٹ میں پیدا کردہ ماحول سے ہم آہنگ ہے۔ ہمعصر جدوجہد جو آزادی اور آزادانہ لونیات کے لیے مزامیری موسیقی میں جاری ہے۔ اور تانت اور پھونک کے مزامیر کی مجوعی سرائندگی میں پائی جاتی ہے۔ یہ مصوری کے جدید رجحان کے مطابق ہے۔ جس میں خالص رنگوں کے امتزاج سے اور خاکی رنگ کی مدد سے سائے کا تصور پیدا کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کے بعد یہ دونوں فن اپنی اپنی دنیا کے سر اور رنگ کے میدانوں میں پھیل گئے۔ جس میں رنگ کے حتمی انتخاب (خاکستری) نے بہت مدد دی۔ اس سے خالص مکانی ماحول پیدا ہوا۔ جس میں جسم کی تصویر کشی ضروری نہ رہی۔ یعنی انسانی شکل۔۔۔۔۔۔۔ مگر روح کا تصور موجود رہا۔ اس طرح عمیق داخلیت کا عنصر پیدا ہوا۔ جس میں ریم برانٹ اور بی تھوون کی تخلیقات نے اس راز کو آشکار کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ وہ داخلیت جسے کلاسیکی فن کار جسمیات کے حوالے علیحدہ رکھنا چاہتا تھا۔

اس کے بعد پیش منظر کے رنگ' زرد اور سرخ جنھیں کلاسیکی سر کہا جاسکتا ہے' کم از کم استعمال ہونے لگے اور دانستہ طور پر انھیں عمق اور فاصلہ ظاہر کرنے کے لیے استعمال کیا جانے لگا۔ یہی عمل ان سے مخصوص ہے ۔ (بالخصوص ورمر اور یقیناً ریم برانٹ)۔ ماحول کا یہ خاکستری تصور نشاۃ ثانیہ کے لیے بالکل اجنبی تھا۔ یہی ایک بڑا رنگ ہے جو قوس و قزح میں موجود نہیں۔ اس میں سفید یعنی ہلکی سفیدی زرد اور سبز اور سرخ اور تمام ہلکے رنگ جو صفائی قلب کی علامت ہیں' موجود ہیں مگر ہلکا خاکستری۔جہاں تک ہمارے علم میں

ہے' دنیائے فطرت میں موجود نہیں۔ وہ تمام مرکبات جو سبزی مائل خاکستری' روپہلی' آبی' خاکستری' اور گہرا سنہری جب عظیم جارجی اون کے ہاتھ میں آتا ہے تو یہ گہرے سے زیادہ گہرا ہوجاتا ہے۔ اور ہالینڈ کے نقاش جو اٹھارویں صدی کے آخر میں میدان ہار چکے تھے۔ اب فطرت کو حقیقی رنگ میں استعمال کرنے لگے۔ ان کی تخلیقات میں مذہبی ایمان کا تصور پایا جاتا ہے۔ اور ہم محسوس کرتے ہیں کہ پورٹ رائل' اور لینز کے قریب ترین ہیں۔ اور کانسٹیبل جو کہ تہذیبی مصوری کا بانی ہے' کی تخلیقات سے مذکورہ کام مختلف ہے کیا وہ اظہار کا تجربہ کرنا چاہتا ہے؟ اور یہی خاکستری رنگ جس کا استعمال اس نے ہالینڈ کے فن کاروں سے سیکھا تھا' مگر وہ اس سے وہ کام نہیں لینا چاہتا جو ہالینڈ کے مصور لیتے تھے۔ قضاؤ قدر' ذات الٰہی' زندگی کا مطلب کی بجائے محض سادہ رومانی احساس کسی ایسی شے کی آرزو جو جاچکی ہو۔ گویا ایک ایسے فن کی تخلیق جو موت کے قریب ہو۔ بہترین جرمن اساتذہ کے ہاں بھی (لیسنگ ' مارسیس' سپٹروئیگ' ڈائیز اور لیبل) اس کا فن دور آخر سے متعلق ہونے کے باوجود قدیم رومانی اسلوب تناظر اختیار کیا گیا ہے۔ ایک اختتامیہ' خاکستری جھلک محض قیمتی موروثی جائیداد غیر منقولہ دکھائی دیتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان لوگوں کا دل نہیں چاہتا کہ وہ قدیم اسلوب کو ترک کردیں۔ وہ اپنی نسل کے رجحانات کے خلاف کام کرنے پر مائل رہے۔ وہ ایک ایسی نسل تھی جو روح کی قاتل 'بدکردار اور مرغے کی کلغی نما تھی۔ ریم برانٹ نے اس کلغی نما اور خاکستری رنگ کی جنگ کا خوب اندازہ لگایا (اگرچہ اس سے اس کی توقع نہ تھی) کہ نیا مدرسہ فکر محض ایک یاس انگیز رکاوٹ ہے' جو روح نے ذہانت کے خلاف اور ثقافت نے تہذیب کے خلاف کھڑی کر رکھی ہے۔ نیز یہ رکاوٹ شہری ریاستوں کے اطلاقی فن اور علامتی لازمی فن کے مابین بھی ہے۔ اور اس تنازعے سے تعمیرات' نقاشی' مجسمہ سازی اور شاعری پر برا اثر پڑرہا ہے۔ ان امور کے تحت خاکستری رنگ کی اہمیت میں بہت اضافہ ہوجاتا ہے۔ اور جب یہ ختم ہوجاتا ہے تو اس کے ساتھ پوری ثقافت بھی ختم ہوجاتی ہے۔

یہ اساتذہ فن ہی تھے' جو داخلی طور پر عظیم قرار دیے جاسکتے ہیں ------ ان سب میں ریم برانٹ سب سے بڑھ کر تھا۔ وہ اس رنگ کی اہمیت کو خود سمجھا۔ اس مشقت آمیز عمل میں خاکستری رنگ ہی ایک معمہ ہے۔ اور اس کی ابتداء شفق رومی گرجوں کی کھڑکیوں اور اس کی عمارت کی مرکزی اور اونچی محرابوں میں ہے۔ اور عظیم وینسی فن کاروں کا سنہری رنگ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ تیان وینزنسی' پالما اور جیارجی اون۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ہمیں ہمیشہ اس قدیم متحرک شیشے کی مصوری کے فن کی یاد دلاتا رہتا ہے۔ جس کے متعلق وہ خود بھی کچھ نہ جانتے تھے۔ اس موقع پر بھی نشاۃ ثانیہ کا غیر تجسیمی رنگ کا تصور محض ایک داستان نظر آتا ہے' شعور ذات کی سطح کا ایک واقعہ جس کا مغربی روح کی قدیمی جبلت سے کوئی واسطہ نہیں ۔ مگر جہاں تک وینس کے اساتذہ کی سنہری۔ خاکستری رنگ سے بنائی گئی تصویروں کا تعلق ہے۔ وہ ہمیں رومی اور باروق دور سے وابستہ رکھتی ہیں۔ ان سے شیشے پر مصوری کے فن اور بی تھوون کی تاریک موسیقی یاد آتی ہے۔ اور یہ موسیقی ہالینڈ کے دل آئرٹ اور سیری ان ڈی رورتے اور ایلڈر گیبرلی اور وینس کے مدرسہ موسیقی کے اسلوب پر منطبق ہوتی ہے۔ یہ مدرسہ موسیقی وینس میں قائم کیا گیا تھا۔

اس کے نتیجے میں خاکستری رنگ کو روحانی رنگ کا کردار عطا کیا گیا۔ بالخصوص اس روح کا جس کا تاریخی طور پر خاتمہ ہوچکا تھا۔ میرا خیال ہے کہ نطشے نے کسی مقام پر بائزٹ کی خاکستری موسیقی کا ذکر کیا ہے۔ مگر یہ صفت زیادہ تر اس موسیقی سے متعلق ہے جو تانت کے مزامیر اور اس سازینہ کاری کے لیے قلم بند کی جس سے برونکنز اپنے عہد متاخر میں بھی خاکستری' سنہری نغمات سے محفل سرود کو بھرپور بنادیتا تھا۔ باقی تمام رنگ ضمنی مجالس کے لیے چھوڑ دیے جاتے تھے۔ بس چمکیلے زرد اور شنگرفی رنگ جو ورمرنے مکان کی نشاندہی کے لیے متعارف کرائے ' مغرب میں کسی اور عالم سے داخل ہوئے۔ یہ حقیقتاً" مابعد الطبیعاتی ہیں۔ اور پیلے ہرے اور ہلکے دموی سرخ جن کو ریم برانٹ مکان کی علامت کے طور پر استعمال میں لاتا تھا۔ اس کے بخلاف روبیز ایک ماہر فن کار تھا۔ مگر مفکر نہ تھا۔ وہ خاکستری رنگ کو نقلی اور نادار رنگ قرار دیتا تھا۔ (اس کے اور واٹیو کے نزدیک نیلے اور سبز رنگ کا آمیزہ خاکستری کے مقابلے میں قابل ترجیح سمجھے گئے) اس سے ظاہر ہوتا ہے۔ ماہر اشخاص کے ہاتھوں میں آکر کوئی شے کس طرح روح کی بلندیوں پر پہنچ جاتی ہے۔ جیسا کہ ریم برانٹ کے فطری مناظر فن کی بلندیوں کو چھوگئے' جبکہ دوسرے بڑے فنکاروں کے لیے یہ محض تکنیکی مصلحت کا درجہ حاصل کرتے۔ یا بالفاظ دیگر (جیسا کہ ہم پہلے مشاہدہ کرچکے ہیں) کسی بڑے فنی شاہکار کے لیے ان رنگوں کی کوئی خاص اہمیت نہ تھی)۔

میں نے خاکستری کو ایک تاریخی رنگ قرار دیا ہے۔ اس سے میری مراد یہ ہے کہ یہ تصور کے ماحول کو سمت اور مستقبل کے حوالے سے مکان کو نمایاں کرتا ہے۔ نور لمحاتی نوعیت کے واقعات و حادثات قوت اور شدت کو کم کرتا ہے۔ فاصلے کے دوسرے رنگوں میں بھی یہ صفت موجود ہے۔ اور وہ ایک اہم دھاری دار پھول کی طرح خاصے نمایاں کرتے ہیں۔ اور اس طرح مغربی علامتی نظام کو وسعت بخشتے ہیں' اپنے آخری دور میں یونانی سنگ مرمر پر کانسی اور گلٹ کا رنگ کرنے لگے تھے۔ (یہ اس لحاظ سے بہتر تھا کہ اس کی شعاعیں سے نیلے آسمان کے پس منظر میں' تاثر میں گہرائی پیدا ہوتی تھی) یہ اظہار کا ایک اچھا نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس سے ہر ایک بلکہ تمام مادی اشیاء کو انفرادیت حاصل ہوتی ہے۔ دور حاضر میں جب نشاۃ ثانیہ کے تحت ان مجسمات کی کھدائی کی گئی' تو ان پر سیاہ اور سبز رنگ دیکھے' جن پر کئی صدیوں کا زنگار موجود تھا۔ ان مجسمات کا تاریخی تقدس اور روح ان کی طرف متوجہ کرتا تھا۔ اور ان کے زیر اثر ہم نے سیاہ اور سبز کو فاصلے کی علامت کے طور پر قبول کرلیا۔ اور آج ہماری آنکھیں اتنی عادی ہوچکی ہیں کہ ہم جست کو ناگزیر سمجھتے ہیں۔ بدقسمتی کی بات یہ ہے کہ یہ ایسے فن پارے ہیں جن کا ہمارے موجود نظام عکاسی میں قطعاً" کوئی مقام نہیں۔ اب اگر کسی گنبد پر جستی رنگ چڑھا دیا جائے تو بغیر زنگار کے ہمیں زمان و مکان اور فاصلے کا تصور کیسے پیدا ہوگا؟ کیا ہم ایسے مقام تک نہیں پہنچ گئے کہ زنگار بھی مصنوعی طور پر تیار کریں

مگر سب سے اہم خستگی کا عنصر ہے۔ اس سے قبل تک فن پارہ اپنی عمدگی کی سطح کو برقرار رکھتا ہے۔ مگر یونانی فن کار نے زنگار کو اپنی تخلیق کی تباہی سمجھا ہوگا۔ اس حقیقت پر ہمارے لیے کسی شک و شبہ کی گنجایش نہیں۔ یونانی فن کاروں نے سبز رنگ محض فاصلاتی تصور کے تحت ترک نہیں کیا۔ اس عمل کی بنیاد

ان کا عقیدہ تھا۔ زنگار موت کی علامت ہے۔ لہٰذا نہایت ہی نمایاں اور واضح زمانی پیمایش کی علامت بن سکتا ہے۔ اور کسی جنازے کے ساتھ بھی منسلک کیا جاسکتا ہے۔ ہم نے اس کا پہلے بھی ذکر کیا ہے کہ فاؤسٹی ثقافت کی روح میں قدیم کھنڈرات اور ماضی بعید کے لیے بہت زیادہ احساس پایا جاتا ہے۔ قدیم مسودات اور سکے جمع کرنے کا شوق بھی بہت زیادہ ہے۔ روما نسم اور پومپئی جیسے تباہ شدہ شہروں کی سیر بھی کی جاتی ہے۔ قدیم زبانوں کے مطالعے کے لیے کھدائی بھی کی جاتی ہے اور یہ مطالعہ پیٹرارچ کے عہد تک وسعت اختیار کرچکا ہے۔ مگر یونانیوں نے تو اپنے ماضی قریب یعنی ٹرائنس کے عہد تک بھی مطالعے کی تکلیف نہیں دی۔ اگرچہ وہ الیڈ سے واقف تھے مگر انھوں نے ٹرائے کی پہاڑی کی کھدائی کی کبھی زحمت گوارا نہیں کی۔ اس کے برخلاف ہم خفیہ تقدس کا احترام کرتے ہوئے قدیم آبی گذرگاہوں کی حفاظت کرتے ہیں جو کیپاگنا اور ایڑوس کان کے مقبروں میں پائے گئے ہیں۔ پوکسر اور کارناک کے کھنڈرات اور رابن کے گرتے ہوئے قلعے' روم کی چونے کی کانیں ' برس فیلڈ اور پالن زیلا کے کھنڈرات کی اس لیے حفاظت کی جاتی ہے کہ وہ محض خاک کا ڈھیر نہ بن جائیں۔ ہم ان کو کھنڈرات کی صورت ہی میں رکھنا چاہتے ہیں۔ تاکہ ان کی لطافت قائم رہے۔ جو دوبارہ تعمیر کی صورت میں ضائع ہوسکتی ہے۔ اس لطافت کو الفاظ میں بیان کرنا ممکن نہیں۔ اور ان کو دوبارہ اپنی اصل حالت میں لانا بھی ناممکن ہے۔ ماضی میں یونانی باشندوں نے ہر اس شے کا صفایا کردیا جس کا تعلق حال سے نہ تھا۔ ان کے لیے ماضی کے آثار میں کوئی دلچسپی کا سامان نہ تھا۔ کسی قدیم شے کی حفاظت نہیں کی گئی کیونکہ وہ پرانی تھی۔ اس کے بعد جب فارس والوں نے ایتھنز تباہ کردیا۔ شہریوں نے ستون مسمار کردیے ' مجسمے ' برجستہ کاری' جو ایکرو پولس کی دیواروں پر تھی' خواہ وہ قائم تھی یا دشمن نے تباہ کردی تھی' انھوں نے خود مسمار کردی۔ تاکہ از سر نو دوبارہ تعمیر کا آغاز کیا جاسکے۔ اور حاصل کردہ ملبہ چھٹی صدی کے فن کی تخلیق میں مدد دے۔ ان کا یہ عمل ان کی ثقافت کے مزاج کے عین مطابق تھا۔ وہ مردوں کو جلا کر ان کا نام و نشان مٹادیتے تاکہ تاریخ کے لیے کوئی سراغ ہی باقی نہ رہے۔ ہمارا عمل اس کے برعکس ہے۔ چنانچہ کلاڈ لورین جیسے بہادرانہ منظرنامے کھنڈرات کے بغیر پیش نہیں کیے جاسکتے۔ انگلستان کی پارکیں ماحول کا پتہ دیتی ہیں۔ جنھیں فرانسیسیوں نے ۱۷۵۰ء میں شان و شوکت عطا کی اور برطانوی مشاہیر کی فطرت شناسی کے لیے واگذار کردیا۔ جن میں اڈیسن اور پوپ کے فکر و فہم نے جلا پائی۔ انھوں نے تفہیم مقاصد کا ایک گراں قدر ذخیرہ چھوڑا۔ جس کے انوکھے پن پر دنیا حیران رہ گئی۔ یہ پارکیں ایک قسم کے مصنوعی کھنڈرات ہیں اور ان کا اپنا تاریخی کردار ہے ۔ مصری ثقافت نے اپنے قدیم فن کا احیا کیا اور قدیم عمارات کی تعمیر نو کی۔ مگر انھوں نے بھی ان کھنڈرات کو قدیم علامات کی صورت میں تعمیر کرنے کی جسارت نہیں کی۔ یہ کلاسیکی مجسمات نہیں بلکہ کلاسیکی نیم مجسمات ہیں۔ جن کی ٹانگیں اور بازو ندارد ہیں ۔ جن سے ہمیں محبت کرتے ہیں۔ اس کے لیے قضاؤ قدر کی طرف سے انجام مقرر تھا۔ جو ماضی کے واقعات کی خبر دیتا ہے۔ اور ہمارا تخیل ماضی کے خلا کو گم شدہ اعضا اور ساکن نبضوں کے حوالے سے پر کردیتا ہے۔ ان کو اصل حالت پر لانے کا ایک ماہرانہ عمل لان کے مخفی امکانات کے تمام حسن کو ضائع کردے گا۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ صرف موسیقی میں یہ عمل تجدید ہی مصوری کی باقیات کو ہم تک پہنچا سکتا ہے۔ یہ سبز کانسی' سیاہ کردہ مرمر' اور کسی مجسمے کا ایک ٹکڑا ہماری بصارت کو یکسر ختم کردیتے ہیں۔ اور زمانی و مکانی حدود کا بھی خاتمہ

کردیتے ہیں۔ اسے دلکش یا جاذب نظر کہا گیا ہے۔ تو کیا ایک تازہ ترین جسمہ' عمارت یا تراشیدہ ویرداختہ پارک دلکش نہ ہوگی؟ گویا اس لفظ کے گہرے مطالب یہ ہیں کہ سرد و گرم چشیدہ اشیاء کا تاثر وہی ہوتا ہے جو ایک نگار خانے میں خاکستری رنگ سے پیدا ہوتا ہے۔ مگر اس کی تہ میں جو روح اپنا اظہار کرتی ہے اس کا تعلق مزامیری موسیقی سے ہے۔ کیا پولی کلیٹس کا برچھی بردار ہمارے روبرو استادہ حالات میں اپنی کانسی کو چکا کر مینا کار آنکھوں اور سنہری بالوں کے ساتھ ہم پر بھی وہی تاثر قائم کرے گا۔ جو وہ سیاہ دور میں کیا کرتا تھا۔ کیا ویٹیکن کا نامکمل بت' ہرکلیز کا مجسمہ اپنا طاقت ور تاثر ضائع کردے گا۔ اگر کسی خوش قسمت دن میں اس کے ٹوٹے ہوئے حصے مل جائیں اور انھیں دوبارہ لگادیا جائے؟ کیا دور قدیم کے مینار اور گنبد جو ہمارے تاریخی شہروں کی رونق ہیں اور جن میں ابھی تک مابعد الطبعاتی دلکشی وجود ہے۔ تانبے کی نئی چادروں سے مڑھ دیے جائیں؟ ہمارے لیے قدامت کی وہی اہمیت ہے جو مصریوں کے نزدیک تمام قدیم اشیاء کے لیے ہے۔ لیکن کلاسیکی ثقافت کے باشندے اس میں اپنی کم مائگی سمجھتے تھے۔

احر میں مغربی المیہ پر غور کریں اور یہ مشاہدہ کریں کہ کس طرح اس سے پیدا شدہ اثرات تاریخی مادی یعنی حقیقی نظر آتے ہیں۔ اور ان سے یہ معانی کبھی نہیں لیے گئے کہ یہ ناممکن الوقوع اور غیر حقیقی داستانیں ہیں۔ بلکہ دوراز کار اور سطحی موضوعات پر مبنی ہیں۔ مگر فاؤستی ثقافت کو جس قسم کی داستانوں کی طلب ہے اور جن کا حصول ناگزیر ہے' وہ کسی واحد واقعے یا محض لمحاتی حادثات سے پوری نہیں کی جاسکتی۔ جب تک کہ اس میں کان' زمان اور فاصلے کا حقیقی اور ممکن تصور موجود نہ ہو۔ کلاسیکی نوعیت کے المیہ کے فن سے بھی فاؤستی ثقافت میں تسکین ممکن نہیں۔ یا ان اساطیر سے جن میں دورانیے اور مدت کا کوئی خیال نہ رکھا گیا ہو' لہٰذا ہمارے ڈرامے میں المیئے ماضی اور مستقبل کے المیئے ہیں۔ آخر الذکر نوعیت کے المیئے جن میں انسان کو قضاؤ قدر کا حامل قرار دیا گیا ہے۔ ان کی مثال کسی حد تک فاؤسٹ' پیرجنٹ' اور گوبرڈ امیرنگ میں ملتی ہے۔ مگر ابھی تک ہمارے المیے پر انیسویں صدی کا معاشرتی ڈرامہ غالب ہے۔ اگر شیکسپئر دور حاضر میں کوئی اہم بات کہنا چاہتا تو وہ غیر ملکی سین اپنے ڈراموں سے حذف کردیتا۔ بالخصوص اٹلی سے متعلق واقعات جہاں وہ کبھی نہیں گیا۔ اسی طرح جرمن شاعر انگلستان اور فرانس کے حوالے سے شاعری نہ کرتے اور ہمیشہ زمان و مکان کے قرب کا خیال رکھتے۔ جس پر ابسن نے اساطیری موضوعات کے لیے بھی زور دیا۔

باب ہشتم

موسیقی اور صناعی

(۲)

عریانی اور پیکر تراشی

(۱)

کلاسیکی کو جسم کی ثقافت کہا گیا ہے۔ اور شمسی کو روح کی ثقافت سے موسوم کیا گیا ہے۔ اس سے قطعاً یہ غرض نہ تھی کہ ایک کو دوسری کے مقابلے کم تر دکھایا جائے۔ ابھی یہ تصور ابتدائی حالت میں تھا کہ نشاۃ ثانیہ نے کلاسیکی اور جدید' ملحد اور عیسائی کا تنازع کھڑا کردیا۔ اس کے شاید کوئی فیصلہ کن اثرات مرتب ہوئے اور کچھ نئی دریافتیں ہوتیں مگر اس کے لیے ضروری تھا کہ نقطہ آغاز کے تعین کے لیے کچھ قواعد وضع کرلیے جاتے۔

اگر انسان کا ماحول (اس کے علاوہ اور کیا ہوسکتا ہے؟) ہی اس کے لیے عالم صغیر کی بجائے وسیع کائنات ہو' تو پھر اس کی ذات ہی میں علامات کا ایک بے حد و حساب ذخیرہ موجود ہوگا۔ کیونکہ اس کی ذات بھی تو نظام کائنات ہی کا ایک جزو اور مظہر ہے۔ اس لیے وہ عمومی نظام علامات کا بھی ایک حصہ ہے۔ مگر اس کا یہ تاثر جو خود اپنی ذات سے متعلق ہے' دوسروں کے لیے بھی ہوگا۔ کیونکہ دوسرے بھی اسی جنس یا نوع سے متعلق ہیں۔ وہ کیا ہے جو اسے علامتی قوت عطا کرتا ہے۔ یعنی وہ اہلیت جس سے وہ اپنی ذات کو خود اپنے اندر محدود کرلیتا ہے۔ اور پھر انتہائی ذہانت سے اس کا اظہار کرتا ہے اور اہمیت ذات کو نمایاں کرتا

ہے؟ اس کا جواب فن ہی کے پاس ہے۔

مگر یہ جواب مختلف ثقافتوں میں لازماً مختلف ہوگا۔ کیونکہ ہر ایک کا اسلوب حیات مختلف ہوتا ہے۔ پس ہر شخص پر زندگی کا تاثر بھی مختلف انداز میں ہوتا ہے۔ کیونکہ انسانی تخیل کی کیفیت ' مابعدالطبیعاتی' اخلاقی' فنی تخیل ہر عنصر یکساں تاثرات قبول کرتا ہے۔ پس یہ امر سب سے اہم ہے کہ انسان اپنے آپ کو متعدد اجسام میں سے ایک جسم محسوس کرے' یا اس کے برخلاف لامحدود کائنات کا مرکز ایسی سورت میں وہ اپنی خودی کی لطافت کو انفرادی طور پر نمایاں کرے گا یا اس کے برخلاف اپنے آپ کو ایک انبوہ کثیر میں گم کرلے گا۔ کیونکہ سمتی کردار غالب آجاتا ہے یا اس کے برخلاف اسے جادہ ء حیات سے علیحدہ کرکے توازن سے محروم کردیا جاتا ہے۔ ان تمام طریقہ ہائے کار کے تحت ارفع ثقافت کی عظیم علامات کا ظہور ہوتا ہے۔ فی الحقیقت یہ ایک عالی احساس ہے ۔ اور مقصدِ حیات اسی کے مطابق ہوتا ہے۔ کلاسیکی تصورات کے تحت حال کو غیر مشروط طور پر قبول کرلیا گیا۔ مگر مغربی ثقافت میں حالات کا مقابلہ کیا گیا۔ تاکہ اس پر قابو پالیا جائے۔ شمسی روح نے جو اقلیدسی اثرات کی غلام تھی۔ اور نقطہ حال پر مرکوز تھی' تجرباتی مرئی جسم کو اپنی ذات کی تکوین کا اظہار سمجھا۔ مگر فاؤستی باشندوں نے ہر سمت فاصلوں کا تعاقب کیا اور اس اظہار کو شخص کی بجائے شخصیت قرار دیا۔ آپ اسے کردار بھی کہہ سکتے ہیں یا کوئی اور نام دے سکتے ہیں۔ یونانیوں کے نزدیک روح ' جسمانی صورت کی مابقی کا تجزیاتی نتیجہ تھا۔ اس لیے ارسطو نے اسے بھی جسم ہی کہا' مگر فاؤستی انسان کے لیے یہ رورح کے لیے ایک ظرف ہے اور گوئٹے تو اسے محسوس بھی کرتا ہے۔

اس کے نتیجے میں ثقافت کا تصور ابھرتا ہے ۔ اور ثقافت انسانی فنون کے انتخاب اور تشکیل میں ہر انسانی گروہ کے لیے مختلف ہوتی ہے۔ گاتک آرمیڈا کی تباہی کا ایسے راگ سے اظہار کرتاہے جو بے کیف سروں سے مملو ہے۔ اور جس کے ہمراہ مزامیر بھی ایسی دھن ہی میں بج رہے ہیں۔ پر گمین نے اپنی مجسمہ سازی میں بھی یہی کچھ حاصل کیا۔ جن کا ہر عضلہ بولتا ہے۔ یونانی مجسمات اپنے سروں میں روحانی انداز پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن چینی مجسمات جونگ یان سی کی مناعی کا مظہر ہیں 'وہ ایک مختلف داخلی زندگی کا اظہار کرتے ہیں' جو ان کی نظروں اور ہونٹوں کے کناروں سے آشکار ہوتی ہے۔

کلاسیکی فن کاروں میں جسم کو اظہار کا حتمی نمائندہ قرار دینے کا رجحان ان کی نسل کے کسی سربراہ کے حکم کا نتیجہ نہ تھا۔ (کیونکہ کسی ضرورت مند انسان کے جذبات کے اظہار کی اجازت ہی نہ تھی) یہ ایسا نہیں تھا' جیسا کہ نٹشے نے خیال کیا کہ یہ مسرت کی سرمستیاں۔ آزاد توانائی کا پرجوش ولولہ اور جذبات عیش کوشی کا اظہار نہ تھا۔ بلکہ جو کچھ اس ثقافت میں ہوتا تھا' وہ جرمن عیسائیت اور ہندی جانبازی اور شجاعت کے زیادہ قریب تھا۔ جسے شمسی ثقافت اور فن صرف اپنی ملکیت قرار دے سکیں' وہ جسم انسانی کی الوہیت ہے۔اور یہ لفظ بالکل اس کے حقیقی معانی میں استعمال ہوا ہے۔ انھوں نے اعضاء کو ہمیشہ متوازن بنایا اور عضلات کو ہم آہنگ تشکیل کیا۔ اسے عیسائیت کے مقابلے میں ملحدانہ تصور نہ کیا جائے۔ یہ باروق کے برعکس

ا لنخنی تصور ہے۔ کیونکہ باروق میں عیسائی' کفار' مذہبی رہنما اور معقولیت پسند سب شامل تھے۔ پہلے تو اپنے ضرحسی مسلک روحانی کو سرے سے ترک کردیا' اور جسمانی کثافتوں کو اس کا باعث قرار دیا۔ یہ کثافتیں لوئی چہار دہم کے دورتنگ تھیں جس کے تمام بال کف اور تسمے دار جوتے' بلکہ سارا جسم ہی زیوارات سے ڈھکا رہتا تھا۔

لہٰذا کلاسیکی فن کی خصوصیت یہ ہے کہ صورت کو مکمل طور پر حقیقی یا متخیلہ عقبی دیوار سے آزاد کرلیا جائے' اور اسے باہر کھلی فضا میں رکھ دیا جائے اور وہ ہر قسم کی آلائیشوں سے آزاد ہوکر متعدد اجسام میں ایک جسم کی صورت میں شناخت ہوسکے۔ یہ تصور منطقی طور پر اتنا آگے بڑھ گیا کہ معاملہ عریانیت تک پہنچ گیا۔ تاریخی مجسمہ سازی میں یہ واحد مثال ہے کہ مجسمات کو جسمانی اعضا کی مناسبت سے تراشا گیا۔ اور اس معاملے میں اقلیدسی اصولوں کو انتہائی حد تک استعمال کیا گیا' کسی قسم کا بھی پردہ ان اصولوں کی خلاف ورزی ہوتی خواہ وہ کتنا بھی کم ہوتا۔ شمسی ماحول کے مطابق محدود مکانیت کی حد بندیاں قائم رکھنا بزدلی کا اظہار ہوتا۔

اس فن میں اعلیٰ مفہوم میں جو کچھ بھی آرایشی نوعیت کا ہے' وہ تشکیل کا توازن ہے اور اس کا محوری توازن محض وزن کو سہارا دینے کے لیے ہے۔ مجسمے کو کسی حالت میں بھی رکھیں' استادہ' نشستہ یا لیٹا ہوا ہر حالت میں اپنے آپ کو بلا سہارا قائم رکھے گا۔ جسم میں حلقے بنادیے گئے ہیں ۔ مچھلیوں کی برجستہ کاری کو بالکل گول تراشا گیا ہے' بلکہ اسی طرح جس طرح کہ یونانی عمارتوں کے ستون ہوتے ہیں۔ دونوں کی خصوصیت یہ ہے کہ تعمیری زبان کی بدرجہ اتم نمائندگی کرتے ہیں۔

ان کا سبب متصوفانہ تصورات تھے۔ خود ان کے لیے عظیم علامات حیات کی ضرورت تھی۔ متاخر یونانیوں نے اس فن کو اپنا لیا۔ جو ظاہری صورت یں بالکل مکمل ہے۔ یا بالکل فطری حالت میں ہے' اور انسان کو بالکل اس کی اصل عریاں حالت میں دکھایا گیا ہے۔ اخلاقی اقدار کے بالکل برعکس۔ نشاۃ ثانیہ اپنے پرجوش نظریات کے ساتھ اور اپنے رجحانات کے لحاظ سے برخود غلط مزاج کے باوجود ہمارے نتائج پر اثر انداز نہیں ہوسکی۔ ہماری روح مدت مدید ہی سے اس نوعیت کے صنعتی فن کے خلاف ہے' ہمیں ایتھنز کے اس نمایاں کردار کو سمجھنے کے لیے اتنی مدت درکار نہ تھی۔ مصری یا چینی بت تراش مجسمے کے ظاہری اعضا کو استعمال کرنے میں اتنی دیدہ دلیری سے کام نہ لیتے تھے۔ رومی مجسمہ سازی میں عضلاتی اظہار معدوم تھا۔ انسانی فطری آرایش' جس سے رومی مجسمات کو مختلف اشکال اور برجستہ کاری کے نقوش کا جالا بن دیا جاتا ہے۔ (چارٹر کے گرجے میں نصب مجسمے کے اردگرد ایسی دس ہزار اشکال ہیں) اسے محض آرایش نہیں کہا جاسکتا۔ یہ ۱۲۰۰ء میں تیار کیا گیا اور کوشش کی گئی کہ اس کا آرایشی فن گذشتہ تمام فنون کو مات دے دے۔ ان مجسمات کے انبار میں ایک الیاتی مجسمہ (مسیح اور صلیب ؟) بھی ہوتا ہے۔ چنانچہ شمال میں دانتے کے عہد سے بھی قبل تاریخی احساس یا فاؤستی روح جس میں عظیم قربانی اور تقدیس استغفار ایک روحانی اظہار ہے 'اور قبر پر

کھڑے ہوکر اعتراف گناہ کی رسم عالمی المیے کے ڈرامے میں شدت پیدا کردیتی ہے۔ اس حقیقت کو جوچم نے جس کا تعلق فلورس سے تھا اپنی اپولی کوٹھڑی میں مشاہدہ کیا اور دنیا کی تصویر بنائی۔ وہ کائنات کی تصویر کشی تو نہ کر سکا۔ مگر تین عالمی ادوار کی روحانی تاریخ کی تدریج کو مصور کرگیا۔ ر۔مس، آمیز اور پیرس میں فنکار تصویر کشی میں مصروف تھے اور گرفتاری سے آخری فیصلے تک بتدریج منظر کشی کررہے تھے۔ اس میں ہر منظر ہر علامتی صورت کی مقدس بیاں میں اپنی اہمیت تھی ۔اور ہر کردار عالمی نظم میں اپنا مقام رکھتا تھا۔ ہر فرد ان تصاویر کو دیکھتا اور یہ جاننا چاہتا کہ اس کی حیات کا راستہ کس نہج پر مقرر کیا گیا ہے۔ اور کیا مقدس تاریخ میں وہ بھی کسی آرایش کا باعث ہے۔ اوراس طرح وہ استغفار اور تقدیس میں اپنی ذات کا تجربہ شامل کرنا چاہتا۔ لہٰذا یہ سنگی مجسمے محض فنکار کا سرمایہ نہیں' ان کے اپنے گہرے اور مخصوص معانی ہیں۔ جیسا کہ یادگار قبریں ہر لحہ افزوں تجربے کو اپنے ساتھ لاتی ہیں۔ اور یہ سلسلہ سینٹ ڈینس سے لے کر آگے تک جاری ہے۔ ہر قبر کسی شخصیت کا بیان کرتی ہے۔ کلاسیکی باشندوں کا بھی یہی مقصد تھا۔ اور اسی غرض سے وہ سطحی نوعیت کے جسم تراشتا تھا۔ (یونانی فنکار کی تمام عضلاتی تفصیلات اسی کے ساتھ اختتام پذیر ہوتی ہیں) جب اظہار محدود سطومات کے دائرے میں پابند ہو کر رہ جائے تو اس کا خاتمہ ہوجاتا ہے۔ لہٰذا فاؤستی فنکار نے اس مسئلے کو زیادہ حقیقی انداز میں لیا۔ اور تصویر میں حقیقی تجربات کے اظہار کو اپنایا۔ اور یونانی عریانی کو ایک استثناء کے طور پر قبول کیا۔ اور اس طرح فن کو ترقی ہوئی۔

عریانی اور تصویر سازی میں ابھی تک کوئی تضاد محسوس نہیں کیا گیا۔ اس لیے فن کی تاریخ میں اس کے اظہار کو کبھی کوئی اہمیت نہیں دی گئی۔

اس کے باوجود صورت کی ان دو اقسام کے تضاد میں ہی فن کی دنیا میں اختلاف محسوس کیا گیا۔ ایک طرف تو انسانی وجود کی خارجی تشکیل کی ترکیب کی وضاحت کی گئی ہے۔ دوسری طرف انسان کی داخلیت یعنی روح کو اپنے اظہار کا موقع فراہم کیا گیا ہے۔ مسجد کی عمارت میں پیش منظر کا خیال نہیں رکھا جاتا۔ اسی کے نتیجے میں مسلمانوں اور پال کے پیروکاروں میں بت شکنی کی تحریک وجود میں آئی۔ جو لیوسوم کے عہد میں بازنطیوں اور ان سے بھی آگے دور دراز علاقوں تک پھیل گئی۔ اس کے نتیجے میں بت گری اور بتوں کے ذخائر بھی ان علاقوں سے منتقل ہوگئے۔ اور بہت کم ایسے بت رہ گئے' جن کا تعلق فن بت گری کی عربی شاخ سے تھا۔ مصر میں بت کا چہرہ آہنی مینار کی شکل کا تھا' جیسا کہ مندر کے نقشے کا پیش منظر۔ پتھر کو تراش کر ایک بہت بڑا مجسمہ بنالیا جاتا ۔ ہالکسوس کا اہرام اس کی ایک مثال ہے۔ جو تانیس اور ایسے نیم بٹ سوم کی تصویر ہے۔ چین میں مجسمے کا چہرہ قدرتی مناظر کا ہم شکل ہے۔ اس کی آنکھیں پوری طرح کھلی ہیں مگر باقی چہرے سے کسی قسم کا اظہار نہیں ہوتا۔ لیکن ہمارے لیے تو مجسمہ بھی ایک موسیقی ہے۔ چہرے کا نقش 'نمایش سر اور ہاتھوں کی حالت۔ ان اشیاء میں لطیف معانی پنہاں ہیں۔ ان میں متعدد آوازیں گم ہیں۔ ایسی آوازیں جنھیں ناظر سن لیتا ہے۔

چین اور مصر کے مقابلے میں مغربی پیکر تراشی کو اچھی طرح سے سمجھنے کے لیے ہمیں مغرب کے اظہار کی تبدیلیوں کو اچھی طرح سے سمجھنا ہوگا۔ جن کا آغاز میروونجی دور میں ہوا۔ اور یہ جدید احساس حیات سے بھی قبل کا زمانہ تھا۔ یہ تبدیلی قدیم جرمنوں اور وحشی لاطینیوں نے بھی محسوس کی۔ مگر فرق صرف اتنا رہا کہ ہرملک نے اسے اپنی اپنی زبان میں قبول کیا اور اسی میں اظہار کیا۔ (ناروے اور ہسپانیہ میں تو ایسا ہی ہوا مگر رومانیہ میں ایسا نہ ہوا) اگر ہم ان زبانوں کی روح اور ان پر پڑنے والے باہم اثرات تک محدود رہے تو یہ تبدیلی اچھی طرح سے واضح نہیں کی جاسکے گی ۔ درست وضاحت کے لیے ان لفظی علامات کا جائزہ لینا ہوگا۔ جو اظہار تخیل کے لیے عمل میں آئیں۔ مختلف زبانوں میں اسم ضمیر کی جو تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں یہ ابھی تک معمہ ہی ہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ کیونکہ زبانوں کے خاندانوں کے وجود کی حیثیت کو تسلیم کرلیا گیا۔ مگر اس مسئلے کا حل اس وقت ممکن ہوتا ہے۔ جب ہم محاورے کو روح کا عکس سمجھیں۔ یہی وجہ ہے کہ مغرب میں مختلف زبانوں کی قواعد یعنی صرف و نحو پر مختلف پہلوؤں اور انداز کی بنیاد پر غور کیا جارہا ہے۔ مخصوص واحد متکلم کا وجود ہی اپنے اندر بے شمار حقائق مخفی رکھتا ہے۔ جن کا اظہار استغفار کی مقدس روایات میں ہوتا ہے۔ یہ انا کی جسدی حقیقت ہے' جس میں اضافیات "دارد" اور "ہست" یا فاعل اور فعل 'حقیقت کے بجائے جس کا مطلب کسی سرگرم کردہ جسم کو متعدد اجسام میں تبدیل کرنا اور اس کی متعدد فعالیتوں میں ایک کو مرکز ثقل جامد کلام کے نحو کو متحرک صورت دینا۔ یہی "میں" اور "تو" (صیغہ واحد متکلم اور واحد مخاطب) روی تصویر سازی میں کلیدی حیثیت کے مالک ہیں۔ یونانی مجسمہ ایک رجحان کی نمائندگی کرتا ہے۔ ایک اعتراف مگر یہ اعتراف خالق حقیقی کے سامنے نہیں 'اور نہ ہی ایک دانش مند ناظر اسے محسوس کرسکتا ہے۔ مگر ہمارا (مغربی) مجسمہ ایک بے مثل اور یکتا ہستی کا بیان کرتے ہیں۔ جو ایک دفعہ وجود میں آیا مگر دوبارہ کبھی نہیں آئے گا۔ ان مجسمات میں زندگی کی تاریخ بیان کی گئی ہے' جو ایک لمحے میں سمجھ میں آجاتی ہے۔ ایک ایسا مرکز عالم جس کے اردگرد ایک عالم ہمیشہ محیط رہتا ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ قواعد میں بیان کردہ صیغہ واحد متکلم "انا" فاؤستی ثقافت میں ہمیشہ مرکز ثقل رہتا ہے۔

یہ ہم پہلے واضح کرچکے ہیں کہ ہمارے تجربہ وسعت کا انحصار زندہ صفت زمان یعنی انجام (قضاؤ قدر) پر ہے۔ ایک مکمل وجود جو ہر طرف سے عریاں ہےاور اس میں عمق کا تجربہ خارج کردیا گیا ہے۔ مگر مجسمے کو دیکھ کر ہمیں شدید ترین لامتناہیت کا احساس ہوتا ہے۔ اس لیے قدیم فن کا تعلق قرب و جوار مادی اور لازمانی حقائق سے ہے ۔اس لیے وہ مختصر نقوش بلکہ مختصرترین نقوش تخلیق کرتا ہے۔ یعنی صرف اتنا وقت جتنا کہ دو لمحات کے مابین وقفہ ہوسکتا ہے۔ وہ آخری حرکت جس میں ماڑین کا ورزشی اپنی طشتری ہوا میں اچھال دیتا ہے۔ یا وہ آخری لمحہ جب کہ پائی اونی اس کا برچھا زمین پر آگرتا ہے' جبکہ لباس کی سلوٹیں فضا میں اچھلتی ہیں۔ مگر ابھی تک واپس نہیں آئیں۔ یہ لمحاتی عمل نہ صرف دورانیہ اور سمت سے عاری ہوتا ہے' بلکہ ماضی اور مستقبل کی بھی اس میں گنجائش نہیں ہوتی۔ آنا" فانا" یا تعجیلی عمل ایک رویہ ہے۔ مگر 'میں آیا' میں نے دیکھا اور فتحیاب ہوا ۔ ہر مرحلے میں ایک وجود پایا جاتا ہے اور یہ وجود فقرے کی تشکیل ہی میں موجود ہے۔

عمق کا تجربہ ہی ایک تکوینی صورت ہے مگر یہ وجود کو متاثر کرتی ہے۔ یہ زمان کی نشاندہی کرتی ہے اور مکان کو بیدار کرتی ہے۔ لہٰذا فوری طور پر تاریخی اور کائناتی صورت اختیار کرلیتی ہے۔ زندہ سمت افق کی طرف اور مستقبل میں رواں دواں ہوتی ہے۔ یہ ۱۲۲۰ء کا ایک قدیم واقعہ ہے۔ جب سینٹ این کے گرجے کے دروازے پر میڈونا نوٹرے ڈیم کے مستقبل کے خوابوں کی ملکہ قرار پائی اور کچھ مدت بعد ایک اور میڈونا مزون کے پھولوں کے ساتھ میسٹرڈیلم کی خوابوں کی تعبیر کی صورت میں جلوہ گر ہوئی۔ مائکل انجلو کی تصویر موسیٰ علیہ السلام سے بہت پہلے کلاس سوٹر نے بھی موسیٰ علیہ السلام کا مجسمہ بنایا تھا' جو ڈائکون میڈی ٹی میں نصب کیا گیا۔ اور قضاؤ قدر کی شہادت دیتا رہا۔ سیئنان کے گرجے کے اطفال بھی سیئن کے گرجے ہیں جیوانی پسانو نے سینٹ اینڈریا واقع پسویا میں ۱۳۰۰ء میں نصب کرادیے تھے۔ اور آخر میں رومی عہد کی بعض قبروں پر مجسمے نصب ہیں۔ یہ مجسمے اپنی قضا کے طویل سفر سے کس طرح محفوظ رہے۔ اور وہ ان لازمانی قبروں سے اپنا تضاد کس طرح ظاہر کرتے ہیں اور ایتھنز کے قبرستان میں اپنے آپ کو کس طرح حالات سے ہم آہنگ رکھتے ہیں۔ مغربی مجسمہ سازی تمام مفاہیم میں لافانی ہے۔ اس کا آغاز ۱۲۰۰ء میں حجری بیداری سے ہوا اور یہ ۱۷۰۰ء تک موسیقی میں تبدیل ہوگئی۔ یہ تہذیب انسان کو محض مرکز عالم نہیں سمجھتی۔ یہ مقام فطرت کو حاصل ہے' جو وجود سے بطور ماحول اپنا حصہ وصول کرتی ہے' بلکہ اس کی حیثیت بطور عالمی تاریخ اس سے بھی بلند ہوتی ہے۔ کلاسیکی مجسمہ صرف اپنے حال کو پیش کرتا ہے اور علاوہ ازیں کچھ بھی نہیں۔ کلاسیکی شاعری بھی منظوم بت گری ہے۔ اسی سے ہمارے اس تصور کو تقویت ملتی ہے کہ یونانی فطرت کو بہت زیادہ اہمیت دیتے تھے۔ ہم کبھی بھی اس خیال کو ترک نہیں کرسکتے کہ رومی اسلوب کا اگر یونان سے مقابلہ کیا جائے' تو یہ عمل غیر قدرتی ہوگا' یقینی طور پر یہ ایسا ہی ہے' کیونکہ یہ فطرت سے بہت زیادہ ہے۔ ہم صرف غیر ضروری طور پر یہ تسلیم کرنے سے نفرت کرتے ہیں کہ یونانیوں کی فن میں کوتاہی کی وجہ سے ہم اس سے علیحدہ ہو گئے ہیں۔ مغربی صورت اظہار زیادہ سرمایہ دار ہے اور مجسمہ سازی کا تعلق نہ صرف فطرت سے ہے بلکہ تاریخ سے بھی ہے۔ ہالینڈ کے ایک گورکن کی اپنی قبر (جو شاہی قبرستان ڈینس میں ۱۲۶۰ء سے کام کر رہا تھا) کی تصویر جو ہلبن یا تیتان نے تیار کی' یا ریم برانٹ یا گویا نے 'ایک نوع کی سوانح عمری ہے۔ اور ذاتی سوانح حیات سے متعلق اعترافِ گناہ ہے۔ کسی شخص کا اعترافِ گناہ اور توبہ کوئی خوفناک کام نہیں' بلکہ اپنے آپ کو منصف اعلیٰ کے رو برو پیش کرتا ہے۔ یہ ایک مسلمہ امر ہے اور اس کی بنیاد ذاتی اسرار پر ہے۔ جب کوئی پروٹسٹنٹ یا آزاد خیال بلند آہنگ اعتراف پر اعتراض کرتا ہے تو اسے یہ احساس نہیں ہوتا کہ وہ جس شے کو مسترد کررہا ہے' محض ایک تصور کا خارجی پہلو ہے۔ مگر تصور اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے۔ وہ پادری کے سامنے اعتراف سے انکار کرتا ہے۔ مگر وہ اپنی ذات کے روبرو اعتراف کرنے پر مجبور ہے' یا کسی دوست یا کسی عام آدمی کے روبرو اس عمل پر اسے کوئی اعتراض نہیں۔ تمام شمالی شاعری ایک بلند آہنگ اعتراف ہے۔ بالکل یہی حیثیت ریم برانٹ کی مصوری اور بی تھوون کی موسیقی کی ہے۔ جو کچھ رافیل' کالیڈران اور ہائڈن نے پادری کو بتایا۔ وہ ان فن کاروں نے اپنی تخلیقات میں بیان کردیا ہے۔ ہر وہ شخص جو فن کی عظمت کے باعث خاموش رہا ہے' تو اسے معلوم ہونا چاہیے کہ حقیقت اعلیٰ سے اسے محروم کردیا گیا ہے۔ اور وہ ہولڈرمین کی طرح ادنیٰ مقام کی طرف دھکیل دیا گیا ہے۔ مغربی انسان اپنے شعور تکوین میں زندگی بسر کرتا

ہے۔ اور اس کی آنکھ ہر وقت ماضی اور مستقبل پر لگی رہتی ہے۔ یونانی اپنی زندگی محض حال کی نذر کردیتا ہے۔ اور تاریخ اور جسمانی مادیت سے محروم ہوجاتا ہے۔ کسی یونانی کے متعلق یہ نہیں کہا جاسکتا کہ وہ ایک نیک انسان تھا اور اپنی ذات پر تنقید کرتا تھا۔ کیونکہ عریاں مجسمہ ایک ایسے ہی انسان کی نقل ہے۔ لہٰذا مغربی مجسمات اپنے تخلیق کاروں کی بعینہٖ شبیہ ہیں' مثلاً "وردر' یا تاسو' کی اپنی سوانح حیات مگر کلاسیکی فن میں ان کی حیثیت اجنبیوں کی سی ہوگی۔ یونانی فن میں اپنی ذات سے باہر کچھ بھی نہیں۔ اور یہ کہ سکوپایا پولی کلیٹس اپنی شبیہ تیار کریں گے۔ یہ ایسا امر ہے جس کا تصور بھی ناممکن ہے۔

فیدیا کی تخلیقات کا مشاہدہ کرتے ہوئے' یا پولی کلیٹس یا کسی اور یونانی فنکار کی تخلیقات دیکھنے کے بعد بالخصوص ایران سے جنگوں کے بعد کیا ہم چشم وابرو' ہونٹوں اور ناک نقشے میں تبدیلی محسوس نہیں کرتے؟

بے بصر آنکھیں' اور چہرے سے غیر ذاتی اظہار' بالکل ایک پودے کی طرح' اور بے روح توانائی کا اظہار نمایاں نہ تھا؟ کیا ہم اپنے آپ سے یہ سوال کرسکتے ہیں کہ اس شکل وصورت سے کوئی شخص اپنی داخلی حیات کے متعلق فکر کرنے کے قابل ہے؟ مائکل انجیلو نے زندگی بھر انسانی علم الابدان کا مطالعہ کیا' مگر جب کبھی وہ جسم کی تصویر کشی کرتا ہے تو تمام جسمانی ہڈیوں کی فعالیت ظاہر کرتا ہے۔ اور ہر رگ وپے اور اندرونی اعضا کو بھی فراموش نہیں کرتا۔ مگر یہ عمل وہ ارادی طور پر نہیں کرتا' بلکہ ہر ذی روح کی داخلی حیات ماحول کے مطابق خود بخود باہر آجاتی ہے۔ یہ کوئی باقاعدہ نظام نہیں بلکہ ایک قیاسی صورت ہے۔ اور عضلات کی فعالیت ہی حیات کے قرار کا باعث ہے۔ اور اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ذاتی انجام سے نہ کہ مادی جسمانیت سے صوری احساس کا آغاز ہوا۔ اس میں قیاس کا زیادہ دخل ہے اور فطرت کا کم۔ اس کے غلاموں میں سے ایک بازو میں پراکسی ٹیلیس کے ہرمس کا پورا سر لپٹا ہوا ہے مائرون کی تخلیق ڈس کو بولوز میں بیرونی جسم بالکل فطری انداز میں ظاہر کیا گیا ہے' اور اس کا جسم کی داخلی حالت سے کوئی رابطہ نہیں۔ روح کا تو مسئلہ ہی الگ ہے' افعال اعضاء کو بھی نظر انداز کردیا گیا ہے۔ اس عہد کا کوئی بہترین فن پارہ لے لیں اور اس کا مصری تخلیقات میں سے کسی ایک کے ساتھ موازنہ کریں' مثلاً "دیہاتی بزرگ شاہ فیس" (بے پی) یا ڈونا ٹیلو کی تخلیق داؤد' سے تو آپ ان تصاویر کی حقیقت کو فوری طور پر سمجھ جائیں گے اور ان کے جسمانی حدود ہی سے جسم کا ادراک ہو جائے گا اور آپ فیصلہ کرسکیں گے کہ یہ شبیہہ کس سے متعلق ہے۔ اس کے جسم کا ہر حصہ یہ ظاہر کرے گا کہ شبیہہ کا تعلق مادی سردار سے ہے' یا کسی روحانی درویش سے۔ مگر یونانی بالخصوص مذکورہ بالا میران' ان تفصیلات کو محتاط انداز میں نظر انداز کردیتا ہے۔ جب سے ہمیں اطوار کی اس خصوصیت کا اندازہ ہوا ہے' تو ہماری نظر میں بہترین یونانی دماغ بھی اپنی اہمیت کھو چکے ہیں۔ جب ہم ان کا مشاہدہ اپنے عالمی احساس کے تحت کرتے ہیں۔ تو وہ ہمیں احمق اور غبی نظر آتے ہیں' اور تاریخ فن میں ان کی کوئی منزل یا مقام نہیں۔ یہ کسی تلون مزاجی کا نتیجہ نہیں کہ اس عہد کے منت پذیر تخیل پر اتنے شدید اعتراضات کیے گئے۔ اولمپک کے فتح یاب افراد کے پیکر ایک جنگ آزما رجحان کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ لسی پس تک ہر فن کار کا مجسمہ کسی کرداری چہرے پر روشنی نہیں ڈالتا' ایسا

معلوم ہوتا ہے کہ سب نے نقاب اوڑھ رکھے ہیں۔ دوبارہ جب ہم پورے مجسمے کا جائزہ لیتے ہیں کہ یونانی مجسمہ ساز کس طرح تاثرات کو نظرانداز کر دیتے ہیں' حالانکہ پورے پیکر میں کم ازکم سر ایسا حصہ ہوتا ہے' جس پر تاثرات کا اظہار ناگزیر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر پیکر کا سر مقابلتاً" بہت چھوٹا وضع کیا گیا ہے۔ وہ اپنے انداز میں کسی اہمیت کا حامل نہیں اور اس کی تراش خراش میں محنت سے کام نہیں لیا گیا۔ سر بھی جسم کے دوسرے حصوں ' بازوؤں اور ٹانگوں کی طرح بغیر اظہار تاثر تراش لیے گئے ہیں۔ ان میں بھی کسی قسم کی انانیت موجود نہیں۔

اب آخر میں ہم مؤنث پیکرون کی طرف متوجہ ہوتے ہیں (جن میں نسوانیت کا کلی فقدان ہے) پانچویں اور چوتھی قبل مسیح صدیوں کے دوران تراشے گئے پیکروں کا مشاہدہ کریں۔ ان کے سر (بلاشک وشبہ غیر ارادی طورپر) ایسے بنائے گئے ہیں کہ جن سے ان کی شخصیت کا قطعاً" کوئی اظہار نہیں ہوتا۔ ان کے مشاہدے کے بعد ہم یہ نتیجہ اخذ کرنے میں حق بجانب ہوں گے کہ یہ صرف چہرے کی نمایش کا فن ہے' جو عوام کے لیے نہ تھا جبکہ بعد میں تراش کیے گئے فطری مجسمے یہ ظاہر کرتے ہیں کہ ان میں تمام انفرادی اور تاریخی عناصر کو جان بوجھ کر نظرانداز کردیا گیا' اور بتدریج اسے اقلیدسی ڈھانچے کے اندر محدود کردیا گیا۔

باروق کے عظیم عہد کی مجسمہ سازی ' اس کے برخلاف تاریخی فاصلوں کی وضاحت کے لیے ان تمام عناصر کا اہتمام کرتی ہے۔ جن کی علاماتی کیفیت سے ہم بخوبی آگاہ ہیں کہ یہ مکان فاصلے کے اظہار کے لیے مخصوص ہیں۔ وہ پس منظر میں خاکستری رنگ کا اضافہ کرکے اور متحرک موئے قلم کی ضربات سے اور روشنی کی کمی بیشی سے فاصلے کا تصور قائم کرتے ہیں۔ اور ان افعال کے تحت وہ یہ بھی ثابت کرتے ہیں کہ جسم بنیادی طور پر غیر مادی ہے۔ اگرچہ اس میں ایک ایسی انا کا وجود اپنا اظہار کرتا ہے 'جو مکان پر غلبہ پانے کی آرزو مند ہے۔ (اس مسئلے کو حل کرنے کی اقلیدسی نوعیت کی برجستہ کاری میں ہمت نہیں) تمام نقاشی کا ایک ہی موضوع ہے' یعنی روح۔ ذرا ریم برانٹ کے تراشیدہ ہاتھ اور ابرو کا مشاہدہ کریں (یعنی برگوماسٹر شِشم یا کیسل کے مقام پر تعمیری پیکر) اور پھرحدت مدید کے بعد میری اور لیبل اور یہ خوبی دیکھیں کہ کس انداز سے مادیت پر روحانیت کو غلبہ حاصل ہوا ہے 'جو سمعی بھی ہے اور بصری بھی' یعنی دلکشی اور نغمگی دونوں موجود ہیں۔ ان مجسمات کے دست وابرو کا اپالو کے مجسمے کے ساتھ موازنہ کریں۔ یا پیراکلی کے زمانے کے پوسی ڈان سے 'تو فرق نمایاں ہوگا۔

رومیوں نے بھی اس حقیقت کو اچھی طرح سے محسوس کرلیا تھا' انھوں نے جسم کو ملبوس کیا' یہ صرف مجسمے کی عریانیت کو چھپانے کے لیے ہی نہ تھا' بلکہ لباس سے آرایش کاکام بھی لیا گیا۔ جیسا کہ عام زندگی میں ہوتا ہے کہ دماغ اورہاتھوں اور دماغ کے باہمی رابطہ اور ہم آہنگی کی وضاحت کی جائے' اور اسی طرح معاون موسیقی کی صدا اور باروق میں تسلسل مزامیری جو کھرج کے سروں میں جاری رہتا ہے۔ ریم برانٹ میں باجوں کے سر اور مجسمات کے لباس ہمیشہ بمقصدی ہم آہنگی موجود رہتی ہے۔

رومی ملبوس مجسموں کی طرح مصری بھی عریاں جسم کو کوئی خاص اہمیت نہیں دیتے۔ رومیوں کے ہاں ملبوس کی صرف آرایشی اہمیت ہے' پھر بھی اس سے دست وابرو کے اظہار میں مدد ملتی ہے۔ مگر ثانی الذکر عظمت تصور کی بدولت کبھی بھی اس کی ہمسری نہیں کرسکے۔ (کم ازکم پیکر تراشی میں) اور جسم کو بھی اہرام ہی کی طرح اسے بالکل عمودی مستقیم رکھتے ہیں۔ گویا کوئی سنگی صلیب ہے۔ ریاضیاتی منصوبے کے تحت درست مگر ذاتی عنصر صرف سر تک محدود رہتا ہے۔ لباس کی سلوٹیں جسمانی مفہوم کی ترجمانی کرتی ہیں۔ شمالی یورپ میں عریانی کوڈھانپنے کے لیے لباس کبھی تو جسم کی صورت اختیار کرلیتا ہے اور کبھی نغمہ بن جاتا ہے اور اس گہرے تضاد سے جو ایک خاموش جنگ جاری رہتی ہے۔ اس کی صدائے بازگشت نشاۃ ثانیہ میں بھی سنائی دیتی ہے۔ یہ جنگ فن کار کے شعوری اورغیر شعوری مقاصد میں جاری رہتی ہے۔ مگر اس جنگ میں پہلے تو غیر رومی عناصر فتح یاب ہوتے ہیں اور پھر رومی باروق کی صورت اختیار کرلیتے ہیں اور بنیادی فتح حاصل کرلیتے ہیں۔

(۲)

اب ہم مختصر طورپر اس اختلاف کا ذکر کرتے ہیں جو شمسی اور فاؤستی ثقافت میں انسانیت کے موضوع پر ہے۔ عریانی اور مجسمہ سازی دونوں ہنگامی اور تاریخی کیفیت کا اظہار کرتے ہیں۔ نیز پیش منظر اور پس منظر۔ مجسمہ زمین میں نصب کیا گیا ہے۔ موسیقی (مغربی پیکر تراشی بھی موسیقی ہی ہے' جس کی رنگین سروں میں موسیقی پرو دی گئی ہے) مکانی حدود سے بے نیاز ہو کر آگے بڑھتی ہے اور سرایت کرتی ہے۔ برجستہ کاری تو دیوار سے چسپاں ہوتی ہے اور اسے اس کی تربیت حاصل ہوتی ہے مگر روغنی نقاشی خواہ وہ پردے پر ہو' میز پر ہو یا تختے پر یا کسی اور شے پر' حدود مکانی سے آزاد ہے۔ مگر شمسی اسلوب اظہار صرف وجود تک محدود رہتا ہے' جبکہ فاؤستی اسلوب اظہار تکوین کو بھی اپنے عمل میں شامل کرلیتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ مغربی فن میں بچوں کے پیکر یا خاندانی تصاویر کو سب سے عمدہ اور درست کامرانی سمجھا جاتا ہے۔ ایتھنز کے مجسمات میں یہ عنصر سرے سے مفقود ہے۔ اگرچہ یونان میں محبت کے دیوتا اور پلوٹو کے مجسمے بہت مقبول ہوئے۔ مگر یہ عام انسانی انداز سے ایک بالکل علیحدہ عمل تھا۔ جس میں انسانی نشوونما کے متعلق کچھ نہ تھا' یا عمل تکوین کا کوئی دخل نہ تھا۔ اس کا علامتی دعویٰ بھی صرف اسی قدر ہے کہ دو لمحات کے مابین وقفے کے دورانیہ کو ظاہر کرتا ہے۔ جبکہ حیات ایک لاانتہاہی عمل ہے۔ مگر کلاسیکی نظریہ حیات محض لمحاتی تھا اور فرد نے اپنی آنکھیں زمان و مکان کے حقائق کے معاملے میں بند کررکھی تھیں۔ وہ ان سے متعلق صرف تصورات تک محدود رہتا اور ان لوگوں کے حوالے سے ادراک کرتا جو اس کے چاروں اطراف پھیلے رہے۔ مگر اس کا آئندہ نسلوں کے متعلق کوئی تصور نہ تھا۔ دنیا میں ایسا اور کوئی فن نہیں جس میں یونانیوں

کی طرح بچوں کو یا آئندہ نسلوں کو اسی طرح نظرانداز کردیا گیا ہو۔ ذرا بچوں کی تصویروں کی اس تعداد پر غور کریں' جو ہماری تصویر کشی کے بدولت چاروں طرف بکھری ہوئی ہیں ۔ ان تصاویر کا سلسلہ ابتدائی رومی عہد سے شروع ہو کر روکوکو عہد تک جاری رہا ۔ اور سب سے بڑھ کر نشاۃ ثانیہ میں ان کا رواج ہوا۔ کلاسیکی دور میں آغاز سے لے کر سکندر اعظم تک آپ کو متعدد انسانی مجسمات ملیں گے مگر ان میں اطفال کا عنصر مفقود ہوگا ۔

ماتا کی تکوین میں متعدد نظریات پائے جاتے ہیں۔ عورت بطور ماں کو "زمان" تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس لیے اس کا تعلق قضاؤ قدر یا انجام سے بھی ہے۔ بالکل اسی طرح جیسا کہ عمقی تجربات جوعالمی رواج یا میجات پر یا وسعت بمکانی پر مبنی ہوتے ہیں ۔ لہٰذا ماتا کے ذریعے ایک خاکی انسان اس دنیا کا رکن بن جاتا ہے ۔ اور اس حیثیت میں اس کا انجام یا قضاؤ قدر کے معاملات متعین ہوجاتے ہیں ' زمان اور فاصلے کی تمام علامات بھی اس لحاظ سے ماتا کی علامات بن جاتی ہیں ۔ حفاظت مستقبل کے بنیادی احساس پر مبنی ہے۔ اور تمام کی تمام حفاظت ماتا کے وجود کی محتاج ہے' اسی سے خاندانی تصور اور تشکیل عمل میں آتے ہیں۔ مزید برآں ریاست اور توارث کے اصول بھی اسی پر قائم ہیں۔ تحفظ یا توفراہم کیا جاتا ہے' یا اس سے محروم کیا جاسکتا ہے ۔ آدمی یا تحفظ کے تحت زندگی بسر کرتا ہے' اس سے آزاد ہو کر۔ بالکل اسی طرح وقت کو آپ یا تو لامتناہی تصور کریں گے یا لمحاتی ۔ اسی سے قیام حمل اور ثمر آوری کا ڈرامہ آغاز ہوتا ہے۔ اور بعد میں ایک ماں کا کردار جوبچے کو تحفظ فراہم کرتی ہے اور پرورش کرتی ہے۔ زندگی کے ان مختلف پہلوؤں کو فن کا موضوع بنایا جاسکتا ہے۔ ہندوستان اور کلاسیکی فن کار مسئلے کے پہلے پہلو پر زیادہ انحصار کرتے ہیں' جبکہ مصری اور مغربی مسئلے کے دوسرے پہلو کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ دونوں میں مردانہ علامت کے اعضاء کا احترام موجود ہے ۔ ڈورک ستون اور ایتھنز کے تراشیدہ پیکراں میں بھی یہ خصوصیت موجود ہے۔ مگر پرورش کرنے والی ماں مستقبل کی علامت ہے اور یہی وہ پیکر ہے جو کلاسیکی فن میں مفقود ہے۔ غالباً" اسے میڈیا کے روپ میں تراشانہ جاسکتا تھا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس ماحول میں اُس تصور کی مخالفت کی جاتی تھی ۔

مگر مغرب کے مذہبی فن میں ' ماتا کی تصویر کشی کا فن انتہائی شریفانہ ہے ۔ جونہی رومی اقتدار قائم ہوا ' باز نطینیوں کا عقیدہ قبالیت ' غمزدہ ماں کے پیکر سے تبدیل ہوا' جسے مادر خداوندی ہونے کا شرف حاصل ہوا (عیسائی عقیدے کے مطابق) جرمن اساطیر میں (کرولنگن ایام سے صرف) بطور کنواری ماں اور مقدس کنواری کی حیثیت سے اس کا ظہور ہوا ۔ خاتون شمس ' خاتون عالم اور خاتون محبت سے بھی یہی احساس پیدا ہوتا ہے۔ قدیم رومی دنیا میں ماں کا تصور ہمیشہ غالب رہا ہے۔ جس میں صبر اور تحفظ کے مادرانہ جذبات کا اظہار ہوتا ہے۔ جرمن کیتھولک عیسائی بھی اسی مسلک کے پیروکار ہیں ۔ یہ عقیدہ انھوں نے اپنے شعور کی پختگی اور مقدس قربانی کے ادراک کے بعد اختیار کیا اور رومی اسلوب کو اپنا لیا ۔ انھوں نے مرکز عالم کے طور پر معیبت زدہ مسیح کی بجائے معیبت زدہ ماں کو اپنا لیا ۔ یہ ۱۲۵۰ء کا قصہ ہے ۔ ریم گرجا کے ہیٹ کی اساطیری روایات کے مطابق اس واقع کا مقام وقوع ڈیوڑھی کا مرکزی حصہ تھا ۔ جو پیرس اور آمیسن کے

گرجوں میں حضرت عیسیٰ علیہ السلام کے نام مخصوص تھی۔ بعد میں میڈونا کے نام کردی گئی ۔ اور یہی دور تھا جس میں عریضو اور سینا (گائنڈو اسینا) کے مدارس میں باز نطینی قبالت میں محبت مادری کی شمولیت کا آغاز کردیا گیا۔ اور اس کے بعد رافیل نے جو کنواری کی شبیہہ بنائی 'اس میں خالص انسانی نوعیت کے بارو قی فن کی جھلک نمایاں تھی۔ ماں ہی محبت کا مرکز ہے ۔اور فیڈیا کریجن جس کا راز فاؤسٹ دوم کے عظیم اختتام کے قریب تر ہے۔ اور قدیم مریم کے رومی تصور کا عکس ہے ۔

ان تمثیلی کرداروں کے برعکس یونانیوں کے تصور نے ایسی دیویوں کی تشکیل کی جو بے پستان دانشور یا افرودائٹی (شہوت انگیز) جیسوا تھیں ۔ اسی بنیاد پر کلاسیکی نسوانیت کی تشکیل کی گئی۔ جس میں ثمر آوری اور بالیدگی اس کا مخصوص کردار ہے۔ اس لحاظ سے خصوصی طور پر ماحول کی عکاسی ہوتی ہے۔ ان کے فن کے شاہکاروں کا مشاہدہ کریں' تو آپ کو پارتھی اور پدمی عظیم الجثہ عورتوں کے مجسمے نظر آئیں گے ۔ان کا رافیل کی سستائن میڈونا سے کیا مقابلہ جو ماتا کے فطری تصور کا مظہر ہے۔ متاخرین میں تمام جسمانی مادیت کی نفی کردی گئی ہے اور صرف فاصلے اور مکان کا تصور باقی رہ گیا ہے۔ اگر ایلڈ کی ہیلن کا کریم ہلڈ کی مادری رفاقت سیک فریڈ سے موازنہ کیا جائے' تو ہیلن محض طوائف نظر آئے گی۔ جبکہ انٹی گون ' اور کلا ئٹا میسٹرا بے پستان کی (ایسے زان) دانش ور ہیں۔ انجلس کا کردار تو بہت ہی عجیب وغریب ہے۔ وہ کلا ئٹا میسٹرا میں کسی خاموشی سے بغیر مادرانہ جذبات کے اظہار کے گذر جاتی ہے 'اور میڈیا کا پیکر اساطیری تقلیب کے سوا کچھ نہیں جس کی مثال فاؤستی میٹرا ڈولا روزا ہے ۔اس کا المیہ اولاد یا مستقبل نہیں 'بلکہ اس کا عاشق ہے' جو لمحاتی حال کی علامت ہے۔ اور اسی کے ساتھ اس کی دنیا کا اختتام ہو جاتا ہے اور اس کی لا زائیدہ اولاد اس کا بدلہ لیتی ہے۔ گویا مستقبل کو اس کے اندرہی تباہ کردیا گیا۔ مگر میڈیا ایک ماضی کی مسرت کا بدلہ لیتی ہے کلاسیکی مجسمہ سازی یہی کچھ پیش کرتی ہے ۔ اور اسی لا وینیت کا درس دیتی ہے دیوی کا روپ جو اس فن میں تخلیق کیا گیا ہے وہ بھی مونث خدا کی علامت ہے۔ جس کی سب سے بڑی صفت حسن ہے۔ جس کا نہ کوئی کردار ہے نہ انا۔ صرف فطرت کی ترجمان ہے۔ اور آخر میں پراکسی یلز نے ایک ایسی بے باک دیوی کا پیکر تراشا جو بالکل عریاں تھی۔ اس اختراع کی سخت مخالفت کی گئی ۔ کیونکہ اس سے کلاسیکی عالمی احساس کے زوال کا پتہ چلتا ہے ۔ یہ صرف کروٹ کے باشندوں کا علامتی کردار تھا۔ اور قدیم یونانی مذہب کے وقار کے قطعاً" منافی مگر اپنی ذات میں بھی پیکر تراشی کی جدید اختراع ضرور تھا' جسے بعدازاں کبھی فراموش نہیں کیا گیا اور اسی نہج پر نیم مجسمے تیار کیے جاتے رہے۔ بدقسمتی سے (یہاں بھی جیسا کہ ہر جگہ ہوا) فن کے محققین نے اسے پیکر تراشی کا آغاز قرار دیا۔ جبکہ رومی مجسمہ سازی اور مصری پیکر تراشی دونوں میں بت گری کے جامد اصولوں کے باوجود شخصی صفات کی جھلک ملتی ہے۔ (اس کے بغیر تو کسی مجسمے کو روح کی آخری تا بگاہ قرار ہی نہیں دیا جاسکتا)۔ یونانیوں نے اپنا مخصوص ذوق پیدا کر لیا تھا ۔ جیسا کہ وہ اپنے طربیہ میں مخصوص کردار اور مخصوص مقررہ کیفیت معین کرلیتے تھے۔ جن کو کسی نام سے بھی پکارا جاسکتا تھا ۔ اسی طرح یونانی مجسمہ کرداریت کی بنیاد پر نہیں بلکہ صرف نام کی بنیاد پرشناخت کیا جاسکتا ہے ۔بچوں اور ابتدائی انسان کی یہ عام روش ہے کہ وہ نام کے جادو سے متاثر ہوتے ہیں۔ پس یہ صرف مجسمے کا نام ہے' جو اس میں کوئی

مطلب پیدا کرتا ہے اور اسی سے ناظر اسے شناخت کرتا ہے اور اسے مجسمے کی صفت قرار دے لیتا ہے۔ ٹائرانی سینڈیز کے مجسمے (ایٹروسکن) اور دارالحکومت میں بادشاہوں کے مجسمے اور اولیمپیا کے فاتحین کی مورتیاں' کا تعلق اسی نوع سے ہے۔ یعنی ان کی صوری اور وصفی مشابہت کی بجائے صرف نام کی نسبت سے انھیں شناخت کیا جاتا ہے مگر آخری دور میں ایک عامل کا اضافہ ہو گیا' یعنی اطلاقی اور تخلیقی فن میں زمانی عنصر کورینتھی ستون بھی اس کی شہادت دیتے ہیں۔ مجسمات جو تخلیق ہوئے وہ سب رسمی نوعیت کے تھے۔ اور اس امر کے لیے جو مخصوص اصطلاح وضع کی گئی' ہم اس کا درست ترجمہ کرنے سے قاصر ہیں مگر "کردار" کسی حد تک اس کا مفہوم ادا کر سکتا ہے۔ مگر فی الحقیقت اس سے مراد عوامی ردعمل ' رجحان اور کیفیت مراد ہیں ۔ اور ان کا محرک الیاتی شاعر اور جذبات سے معمور اداکار ہے یا پھر وہ فلسفی ہے جو ہر وقت اسی فکر میں غلطاں وپیچاں رہتا ہے ۔ یونانی مجسمہ سازی کے مشہور فن کے ادراک کی یہی کلید ہے۔ جس کے متعلق یہ غلط دعویٰ کیا گیا ہے کہ وہ انسان کی روحانی زندگی کی ترجمان ہے' اس امر کی کوئی اہمیت نہیں کہ کسی مجسمے پر کسی ایسے شخص کا نام دے دیا جائے ۔ جسے مرے ہوئے عرصہ گذر چکا ہوا سونا کلیز کا مجسمہ ۳۴۰ ق م میں تراشا گیا۔ ایک زندہ انسان کریسلا کے پر کلیز کا مجسمہ بھی اسی کا ہمعصر ہے یہ صرف چوتھی صدی قبل مسیح میں الوپیک کے ڈی مطری اس' انسانی مجسمات کے بیرونی حصوں پر انسانی صفات کے اثرات کا مظاہرہ کرنا شروع کیا اور لسی پس کے بھائی دی سیس ٹریٹس نے اس کی نقل کی۔ (جیسا کہ پلائنی نے اس کی شہادت دی ہے) پلاسٹر آف پیرس سے چہرے تشکیل دیے گئے۔ لیکن ان میں بعد میں کوئی ترمیم نہیں کی گئی ۔ اور حقیقت یہ ہے کہ اگر ان تخلیقات کو ریم برانٹ کے معیار سے پرکھا جائے تو یہ چہرے کسی کے بھی ہو سکتے ہیں ۔ ان میں روح کا فقدان ہے۔ رومی نیم مجسموں کے معیار کو غلطی سے عمتی قیاس سمجھ لیا گیا ہے مگر اس صنعتی مہارت کے اعلیٰ نمونے کو ماریس یا کینینی سمجھ لیا گیا ہے' اس کا مطلب یہ ہے کہ ان تخلیقات کی کوئی فنی اہمیت نہیں۔ یہ صرف بے مقصد تخلیقات ہیں۔ اس کی مثال ڈی مانس تھیبز کا مجسمہ ہے۔ غالباً" اس کے فنکار نے مذکورہ خطیب کو اس کی زندگی میں دیکھا ہو۔ اس میں جسمانی نشیب و فراز کو اچھی طرح سے واضح کیا گیا ہے۔ غالباً" کچھ زیادہ ہی وضاحت کی گئی ہے (فطری اعتبار سے ۔ وہ یکا اصطلاح استعمال کرتے تھے) مگر اس میلان یا مزاج کی بدولت وہ ایک سنجیدہ مقرر کی پیکر تراشی کا عادی ہے۔ جس کا ہمیں بار بار سامنا کرنا پڑتا ہے کبھی ایٹچیس اور لائی سی آس کی صورت میں جو نیلیز میں محفوظ ہیں۔ یہ بلاشک زندگی کی حقیقت پر استوار ہے ۔ مگر زندگی کی یہ صداقت صرف کلاسیکی عہد کے معاشرے کے مطابق ہے۔ یہ مجسمات کسی کی ذات سے کوئی تعلق نہیں رکھتے ' اور محض رسمی ہیں۔ ہم نے یہ نتیجہ اخذ کرنے سے قبل ان کو اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے اور اسی مشاہدے کے مطابق ان کو غلط سمجھا ہے ۔

(۳)

نشاۃ ثانیہ کے بعد روغنی تصویر کشی کے دور کا آغاز ہوا۔ کسی فنکار کے کمال کا معیار اس کی تخلیق کے

موضوعات کی بوقلمونی سے پرکھا جاتا ہے ۔اس قاعدے میں کوئی استثناء نہیں ۔ تصویر میں موجود تمام صورتیں خواہ وہ تنہا ہوں گروہوں میں ہوں یا اجتماعی ہوں ۔ بنیادی طور پر ایک تصویر ہی شمار ہوتی ہیں اس امر کی کوئی اہمیت نہیں کہ انھیں ایک یا زائد تصاویر کی صورت میں پیش کیا گیا ہو ۔ ایک انفرادی نقاش کے لیے اس میں انتخاب کا کوئی اختیار نہیں ۔ اس سے زیادہ کوئی اور مشاہدہ بار آور یا معلومات افزا نہیں ہوتا کہ ایک فاؤستی فن کار۔ عریاں مجسمے کو بھی فن کا شاہکار بنا سکتا ہے دو جرمن ماہرین فن کے کام کا مشاہدہ کریں ' لوقس گارانچ اور تلمان ریمن شیڈر ' جنھوں نے کبھی کسی مسلمہ نظریے کے تحت کام نہیں کیا (ان کے برعکس ڈیورر نے ہمیشہ فنی لطافت کا خیال رکھا اور مذکورہ دو فن کا روں کا شاکی رہا)۔ اور غیر مشروط سادگی کے تحت بے تکلفانہ اپنا کام کرتے رہے۔ وہ کبھی عریانی کو موضوع نہیں بناتے اور اگر وہ ایسا کرتے بھی ہیں 'تو وہ ایسے جسمانی حصوں کے مظاہرے میں قاصر رہتے ہیں اور ناکام ہوتے ہیں۔ انسانی کیفیات کا پورا اظہار اور کیفیت کا تعلق صرف سر سے ہے' اور اس کا تعلق علم الاعضاء کی بجائے قیافہ و قیاس سے ہے۔ اور ڈیورر کی تخلیق لکریزیا کے متعلق یہی کہا جاسکتا ہے ۔ اگرچہ اس نے اٹلی میں تعلیم اصل کی اور اس پر اطالوی اثرات بھی نمایاں ہیں۔ اگر کوئی فاؤستی عریاں پیکر تشکیل دے' تو وہ اپنے نظریات کی خود تردید کرے گا اس لیے اگر نیم برہنہ کردار جو ہم اکثر دیکھتے ہیں' وہ قدیم فرانسیسی اثرات کا نتیجہ ہیں (جیسا کہ فرانسیسی گرجوں میں ایسے مجسمات آج بھی موجود ہیں) ایسے کرداروں پر ہماری ثقافت میں ہمیشہ ناپسندیدگی کا اظہار کیا ہے۔اور ہم سمجھتے ہیں کہ ان کی وجہ سے کلاسیکی روایات کو دوبارہ زندہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جو قربانیاں اس راہ میں دی گئی ہیں۔ ان کا محرک روح کی بجائے تربیت یافتہ ادراک تھا۔ لیونارڈو کے بعد کی تمام تصویر کشی میں ایسی کوئی بھی مثال نہیں ملتی' جس میں اقلیدس کی تائید میں عریاں جسم کا مظاہرہ کیا گیا ہو۔ یہاں پر روبن کا ذکر محض ادراک کی غلطی کا نتیجہ ہوگا اور اس کے فن اور پھولی ہوئی بے لگام تصویروں کا ذکر کیا جائے ۔ یہی حال پریکسیٹیلیس اور سکوپا کا ہے ۔ یہ اس کی فنی عمدگی کا باعث ہے کہ یہ فنکار سکنورلی کے مجسمات کی طرح جمود کا شکار نہیں ہوا' اگر کبھی کوئی ایسا فن کار گزرا ہے' جس نے تکوین میں زیادہ سے زیادہ حسن پیدا کرنے کی کوشش کی ہو ' اور عریانی کو حسن کی رنگینی سے چار چاند لگائے ہوں (اور یونانیوں کی تقلید میں اسے فحش نہ بنا دیا ہو) تو وہ روبن ہی ہے' جس کی تخلیقات میں حسن باہر جھانکتا دکھائی دیتا ہے۔ پارتھی نان کے بنائے نسطور . کا جنگ امیزان میں اسی کے تخلیق کردہ گھوڑے کے سر کے ساتھ موازنہ کریں تو فوری طور پر ایک ہی ماحولیاتی عناصر میں دو مختلف تصورات کا وجود محسوس ہوگا۔ روبن کے ہاں (دوبارہ شمسی اور فاؤستی ثقافتوں کے نظریہ ریاضی کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں) جسم قدر نہیں' بلکہ امراضافی ہے۔ اس کے ہاں جس شے کو اہمیت حاصل ہے وہ بیرونی تشکیل کی تدبیر نہیں" بلکہ حیات کا وہ بھرپور تصور ہے' جو جوانی سے لے کر پیرانہ سالی تک اس کی تخلیقات میں ندی کی طرح باہر بہتا ہوا نظر آتا ہے۔ جبکہ حتمی فیصلے کے مطابق ' جبکہ اجسام کو شعلوں کی نظر کر دیا گیا۔ تو وہ اس نظارے کو ایک لرزاں جالے کی صورت میں فعال "مکان" کے حوالے کر دیتا ہے۔ یہ زیب کلیتہ " غیر کلاسیکی ہے۔ جبکہ حوریں بھی کوروٹ کے ہاں' جب وہ انھیں نقش کرتا ہے' اسی طرح ہوا میں رنگین پارچات کی طرح تحلیل ہو جاتی

ہیں۔ کلاسیکی مصور جب عریاں پیکر تراشتا تھا' تو اس کا اس قسم کا کوئی ارادہ نہ ہوتا تھا۔

اسی دور میں یونانیوں نے اپنی تخلیقی قوتوں کو مجسمات کے لیے مخصوص کرلیا۔ وہ صرف خوبصورت اجسام کی تخلیق کرتے' جن پر جارجیا سے بوجر تک کے نقاش ہمیشہ اپنی چابکدستی کا مظاہرہ کرتے رہتے۔ جن میں جامد حیات کی جھلکیاں نظر آتیں' ایک روائتی جنسی تخلیق جو جذبات انگیزی کا وسیلہ ہو (مثلاً" روبن کے ہاں شریک حیات فرکوٹ میں ملبوس)   اس کے برعکس کلاسیکی عریاں تخلیقات میں ہر قسم کی فنی قوت سے محروم ہیں   ۔ جہاں تک ان کے فنی معیار کا تعلق ہے' یہ پیکر تراشی یا مناظر فطرت کی تصویر کشی میں کوئی اعلیٰ مقام حاصل کرنے سے محروم رہے ہیں۔ یہ خاکی رنگ استعمال کریں یا سبز سے کوئی تناظر پیش کرنے کی کوشش کریں' اس میں مذہبیت 'مستقبل یا قضاؤ قدر کا تصور پیدا نہیں ہوتا۔ وہ صرف ابتدائی تشکیلات کے ماہر ہیں ۔ جب وہ اتنا کام کرلیتے ہیں 'تو فن ان کا ساتھ چھوڑ دیتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فنی تاریخ کی بنیاد میں ابتدائی خشت وسنگ انھیں کے مرہون منت ہیں۔ مگر جب کوئی عظیم فن کار اس ابتدائی کام کو مزید آگے بڑھانے میں کامیاب ہوتا ہے' تو وہ بازی جیت لیتا ہے' اور اپنی تخلیقات میں عالم معانی شامل کرلیتا ہے ۔ اسے کلاسیکی دور کے عریاں اجسام میں تکمیلی مراحل کا اضافہ کرنا ہوتا ہے مگر شمالی یورپ کی تخلیقات میں ایسی کوئی کمی نہیں ہوتی' جس کی وہ تکمیل کرے ۔ریم برانٹ نے کبھی کوئی عریاں پیکر تخلیق نہیں کیا ۔ اور لیونارڈو 'تیشان ' ویلاس کوئز (اور جدید مصوروں میں میرل لیسنی ' ماریس ' اورمانیٹ) نے کبھی عریانی کی نقاشی نہیں کی اور اگر کبھی اس طرف توجہ کی' تو وہ مناظر فطرت کے حوالے سے تھی' مجسمہ تو ہمیشہ ایک کسوٹی ہی ہوتا ہے

مگر سگنوریلی ' مان ٹیگنا ' بائی سیلی ' بلکہ وریوشیو جیسے فن کاروں کا ان کے تخلیقی کام کے معیار پر کبھی جائزہ نہیں لیا گیا۔ کان گرانڈے کے وراثتی مجسمے جو ۱۳۳۰ میں تخلیق ہوئے ۔اپنے مفہوم کے لحاظ سے نہایت اعلیٰ مقام کے حامل ہیں۔ جبکہ بارتھولومیو کولیونی ' کاان سے کوئی مقابلہ نہیں ۔ جبکہ رافیل کے مجسمات (جن میں سب سے بہتر پوپ جان.دوم ہے جوکہ سباسٹین ہیو مبو ملتی کے زیر اثر تخلیق کیا گیا) کو بطور تخلیق بالکل نظر انداز کیا جاسکتا ہے۔ یہ لیونارڈو کا کارنامہ تھا کہ پیکر بطور فن سنجیدگی سے لیا جانے لگا۔ برجستہ کاری اور روغنی نقاشی میں ایک لطیف فرق ہے۔ فی الحقیقت جیوانی بلینی کی تخلیق ڈوگے (لورے ڈانو)   سب سے پہلا عظیم روغنی نقش ہے۔ اس میں بھی مغربی فاؤستی ثقافت کے خلاف نشاۃ ثانیہ کا مخالفانہ کردار واضح ہے۔ فلورنس کے واقعات رومی پیکر سازی کے اسلوب کو ختم کرنے کے لیے کوشاں ہیں (متاخر کلاسیکی فن کے مقصد کے زیر اثر نمایاں وہ نیم مجسمے ہیں' جو سیزر کے نام پر منسوب ہیں) بہرحال عریانی کو بطور انسانی علامت کی قبولیت کی مخالفت کی گئی ۔ منطقی طور پر نشاۃ ثانیہ کا تمام فن قیاسی روایات سے خالی ہے۔ اس کے باوجود بھی فاؤستی ثقافت میں اس کا مضبوط داخلی خفیہ دھارا ہمیشہ موجود رہا ہے۔ نہ صرف یہ کہ یہ اثر قصباتی سطح پر تھا' بلکہ بڑے اور عظیم فن کاروں میں بھی اس کے اثرات پائے گئے ۔ یہ ایک رومی روایت تھی ۔ جس میں کبھی وقفہ نہیں آیا۔ شمالی رومی فن کی قیافہ شناسی نے جنوب کے عریاں فن کی بھی

مہارت حاصل کرلی۔ یہ عنصر اجنبی ضرور تھا' مگر اپنا لیا گیا۔ یہ مجسمات ایسے نہیں کہ ہم سے ہم کلام ہوں مگر اپنی محدود سطوحات کے اندر جامد اشیا ہیں ۔ جو کچھ ہمیں اس گونگے پن میں ملتا ہے ۔ وہ صرف چہرے سے عیاں ہو کر باقی جسم میں پھیل جاتا ہے اور چشم بینا اس عریانی میں بھی رومی ملبوسات کے ساتھ ہم آہنگی کا نظارہ کرلیتی ہے۔ یہ دونوں عناصر صرف لفافے ہیں۔ کوئی بھی حدود کا تعین نہیں کرتا۔ مائکل انجیلو کے تخلیق کردہ پیکر جو میڈیسی گرجے میں رکھے گئے ہیں' سرتاپا روح کی صدا ہیں۔ مگر سب سے بڑھ کر ہر سر خواہ وہ نقاشی کا نتیجہ ہو یا سنگ تراشی کا' پیکر کی شکل اختیار کرلیتا ہے۔ خواہ وہ سرکسی دیوتا کا ہو یا بزرگ کا ۔ اے روزے لینو'ڈون ٹیلو' بینے ڈیٹو' ڈی۔ ملانو' مینوڈی فیسول کے تیار کردہ مجسمے اپنی روح کے لحاظ سے وان آئک ' میم لنک اور قدیم رہینی اساتذہ کے مجسمات سے اس قدر قریب ہیں کہ کبھی کبھی تو ان کی علیحدہ شناخت بھی ممکن نہیں رہتی۔ میں یقین سے کہتا ہوں کہ ایسی کوئی شناخت نہ ہے' نہ ہو سکتی ہے۔ نیز نشاۃ ثانیہ کے دور کی کوئی بھی مجسمہ سازی' صرف فن کارانہ جذباتیت کی مظہر ہے' اور پلازو سٹروزی کے درباری فن کو لوگیا ڈی لانزی اور پیرو جینی کو سماؤ تک صرف چہرہ انسانی کی تشکیل کی مہارت حاصل ہے۔ فن تعمیر میں شمسی ثقافت کے دوران نیا کام مفقود ہے۔ یہ ممکن تھا کہ وہ رومی رواجات کے خلاف کوئی اپنا راستہ نکال سکتے 'مگر مجسمہ سازی میں ایسا نہیں ہو سکا۔ یہ صرف فاؤستی ثقافت کے مقدر میں تھا کہ وہ ایسا کرسکتی ۔ مائکل انجیلو نے اس فرض منصبی کو قبول کرنے سے انکار کردیا۔ اور صبر سے منقی مجسمہ سازی میں مصروف رہا۔ اس نے اپنے آپ کو رسمی پیکر تراشی میں مصروف رکھنا مناسب نہ سمجھا' اس کا بنایا ہوا بروٹس کا مجسمہ ' اس کے بنائے ہوئے ڈی میڈیسی تک نہیں پہنچتا ' جبکہ اس کا آخری عہد میں تراشیدہ پیکر بورنی سیلی حقیقت کے بالکل قریب ہے اور دیانت دارانہ رائے کے تحت رومی روایت کا حصہ ہے۔ مائکل انجیلو کے بنائے ہوئے سر تمثیلی اور باروق کی روایت کے عین مطابق ہیں۔ مگر ان کا یونانی پیکر تراشی سے مشابہت سطحی نوعیت کی ہے۔ ڈوناٹیلو کے اوزانونیم پیکر کو کتنا بھی بلند مقام دیں' مناسب ہے۔ غالباً" وہ اس عہد کی بہترین تخلیق ہے' اور اس دائرہ کار میں یکتا ہے۔ یہ مسلمہ ہے کہ وینس کے مجسمات کے ساتھ اس کا کوئی مقام نہیں ۔

یہ امر اس قابل ہے کہ ملحوظ خاطر رہے کہ رومی مجسمات پر غلبہ حاصل کرنے یا کم از کم غلبے کی خواہش کے حصول کے لیے کلاسیکی عریانی کو اختیار کرنا ایک ایسا فعل ہے' جو کبھی بھی تاریخ فن میں اپنی جگہ نہیں بناسکتا۔ اس خواہش کی وجہ تجزیہ ذات میں کوتاہی اور رومی فنی مزاج سے عدم واقفیت ہے۔ نشاۃ ثانیہ کے پیرو کار روحانی ارتقاء سے ناواقف تھے۔ وہ صرف خارجی عالم میں رہنا چاہتے تھے اور اس کے نتیجے میں پندرھویں صدی کے فن کاروں کے نصیب جاگے اور دانتے کے وائٹا نووا (حیات جدید) اور مائکل انجیلو کے مابین کوئی شاعرانہ غلط فہمی نہیں۔ کسی نے اس درجے کا عمدہ ذاتی سوانحی ادب تخلیق نہیں کیا۔ نشاۃ ثانیہ کا فن کار اور انسان پسند ایک خاص قسم کا مغربی باشندہ ہے۔ جسے تنہائی کے مطالب کا ادراک نہیں۔ اس نے اپنی حیات کا اسلوب دربار شاہی کے زیر سایہ متعین کیا۔ اس کے تمام احساسات اور تاثرات عوامی تھے۔ اس کی نہ تو کوئی خفیہ بے صبری کا معاملہ تھا' نہ کوئی پہلو خفیہ تھا۔ جب کہ اس کے برخلاف ہالینڈ کے ان کے ہمعصر ان کے فن پاروں کے سائے میں آگے بڑھتے رہے۔ غالباً" یہ عرض کرنا روا ہوگا کہ اس کا

باعث یہ تھا کہ علامتی تاریخ کا فاصلہ' دو رانیہ' تحفظ اور غور وفکر' ریاست' وغیرہ ہرشے نشاۃ ثانیہ کی لوح سے غائب ہو چکی تھی' اور نشاۃ ثانیہ نے اس پر کبھی غور نہیں کیا۔ اور متلون فلورنس میں (جس کے سب چھوٹے بڑے فن کاروں سے اچھا سلوک نہ کیا گیا) اور جن کی سیاسی اہلیت کی کم مائگی آشکارا تھی اور دوسری مغربی ریاستوں کے مقابلے میں ان کا مقام عجیب و غریب تھا' اور عام طور پر جو کچھ بھی رومی اسلوب کے خلاف ہوتا (یعنی جو کچھ بھی روایات کے مطابق نہ ہوتا) اس میں روح بڑی شدومد سے عوامی مزاج کے مطابق اظہار کرتی۔ ریاست نے خالص یونانی فن کی ترویج کے لیے خاصی مدد کی۔ میڈیسی کے سورائی نس' سفورز اس' بور جیاس' مالا ستاز' اور تباہ شدہ جمہوریتوں میں یہ رجحان جاری رہا۔ صرف جنوبی شہروں میں پیکر تراشی نے کوئی مقبولیت حاصل نہ کی اور جنوبی موسیقی غالب رہی اور رومی اور باروقی اتحاد قائم رہا۔

وہ مقامات جیووانی اور بے لینی تھے۔ نشاۃ ثانیہ ان مقامات میں فنون لطیفہ کی غیر ماہرانہ قدردانی پر عمل پیرا رہی۔ پیکر تراشی کے ہنر میں مہارت اور اس کے ساتھ نازک حکمت عملی اور سیاسی اقتدار کی طوالت کی خواہش۔وینس میں یہ سب کچھ تھا۔

(۴)

نشاۃ ثانیہ کی بنیاد سرکشی پر تھی' اس لیے اس میں گہرائی نہ تھی۔ یہ ایک ایسا جہان نو تھا' جس میں نظریات تو بہت تھے مگر عمل کچھ نہ تھا۔ اور رومی اور باروق فنون کے قطعاً" برعکس یہ ایک نظریاتی تحریک تھی۔ اس لیے' اس میں نظریاتی عزم کو بہت اہمیت حاصل تھی۔ اور قوت عمل کو ثانوی حیثیت حاصل رہی۔ (نظریات اکثر۔عمل پر غالب رہے)۔ مگر یہ حقیقت اپنی جگہ پر ہے کہ تمام فنون کو انفرادی حیثیت سے کلاسیکی فنون کے تابع بنانے کی کوشش ناکام رہی' اور اس کی وجہ سے ان کے امکانات کا داخلی ذخیرہ غریب سے غریب تر ہوگیا۔ اس لیے کہ نشاۃ ثانیہ کے موضوعات عظیم نہ تھے' بلکہ فطرتاً" اوسط درجے کے تھے۔ صرف اس کے صاف صاف انداز اظہار کی وجہ سے اس کی طرف توجہ کی گئی اور اس کے نتیجے میں ہم رومی پہلوانی کے فن سے محروم ہوگئے اور بے عملی کے مسائل جو ایبش اور فلیمس مدارس کی خصوصیت تھے' غالب آ گئے نشاۃ ثانیہ کی تمام دلفریبی اور وضاحت کی بنیاد فرار پر ہے۔ شدید تذبذب کے تحت فرار' جس میں مغالطہ آمیز سادہ قواعد نے مدد دی۔ میملنک کے داخلیت پسند لوگ یا گرونی والڈ کی قوت' یا وہ حالات جو نُسکی نظام عالم نے پیدا کیے' نشاۃ ثانیہ کے لیے تباہ کن ہوتے۔ ان حالات میں وہ اپنی قوت پیدا نہ کرسکتے۔ ہاں ان کے خلاف چل کر وہ کامیاب ہوسکتے۔ چونکہ ہمیں نشاۃ ثانیہ کے ماہرین میں کوئی کمزوری نظر نہیں آتی۔ اس لیے ہم ان کی انسان دوستی کو بہت بڑھا چڑھا کر پیش کرتے ہیں۔ رومیوں میں اور باروق میں عظیم فن کار پیدا ہوئے۔ جنھوں نے فن کو ترقی دی اور اس کے اسلوب اظہار کی تکمیل کی۔ مگر نشاۃ ثانیہ نے صرف فن کی بربادی کا سامان پیدا کیا۔

لہٰذا یہ لیونارڈو' رافیل' اور مائکل ا۔نجیلو ہی دانتے کے بعد اطالیہ کے عظیم انسان تھے۔ کیا یہ عجیب نہیں کہ رومی اساتذہ فن کے مابین --- جو محض اپنے اپنے فن کے خاموش کارکن تھے' اور پھر بھی انھوں نے نمایاں کامیابیاں حاصل کیں۔ جو ان کے متعلقہ میدانوں اور روایات کے تحت حاصل کرنا ممکن تھیں-- اور ۱۶۰۰ء کے ڈچ اور وینس کے فنکار--- ان سب میں مذکور تین فنکار ایسے تھے' جنھیں نقاش یا بت تراش کہنے کی بجائے مفکرین کہنا چاہیے۔ ان لوگوں نے اپنی ضرورت کے تحت نہ صرف دستیاب فنی ذرائع کے اظہار میں مشغول رکھا' مگر اس کے علاوہ بھی ہزاروں دیگر مشاغل میں مصروف رہے۔ یہ دائمی بے آرام لوگ تھے اور غیر مطمئن بھی اور وہ اپنے مقاصد یعنی عالم تکوین کی روح پر سے پردہ اٹھانے کے لیے ہر وقت بے چین رہتے تھے۔ کیا اس کا یہ مطلب نہیں--- کہ ان لوگوں کے لیے نشاۃ ثانیہ میں کوئی مقام نہ تھا؟ ان میں سے ہر ایک اپنے دستور کے مطابق' ہر ایک اپنے الساتی سراب کے تعاقب میں' یہ تینوں دیو قامت فنکار اس جدوجہد میں لگے رہے کہ وہ مقدونیہ کے مفہوم کے مطابق کلاسیک تخلیق کریں۔ اور پھر یہی لوگ تھے' جنھوں نے کسی نہ کسی طرح سے رافیل اپنے تسلسل کار میں' اور لیونارڈو سطوحات کی تزئین میں اور مائکل ا۔نجلو' تجسیمات میں اپنے اپنے خوابوں کی تکمیل کی۔ بعض غلطی خوردہ ناقدین ان میں فاؤستی نقطہ آغاز کی تلاش کرتے ہیں۔ جو انھوں نے ارادہ کیا' وہ یہ تھا کہ نسبت متناسبہ کو تبدیل کیا جائے۔ تصویر کشی میں روشنی اور ہوا کے اثرات کو ظاہر کیا جائے' اور خالص مکان کے اظہار کے لیے اقلیدسی جسم کے لحاظ رکھا جائے۔ مگر نہ تو انھوں نے اور نہ ہی ان کے کسی اور ہمعصر نے اقلیدسی نوعیت کی جامد تشکیل کی۔ کیونکہ یہ حرکت صرف ایک دفعہ ممکن تھی' جو ایتھنز میں کی جاچکی۔ ان کے ہر عمل میں پوشیدہ موسیقی کا احساس رہتا ہے۔ ان کی ہر صورت میں متحرک معیار' فاصلہ اور عمق کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ وہ فیڈیا نہیں بلکہ پلیسٹرینا کی راہ پر گامزن ہیں۔ اور وہ اس منزل پر رومی کھنڈرات پار کرکے نہیں آئے۔ بلکہ گرجے کی خاموش موسیقی کے ذریعے منزل حاصل کی۔ رافیل نے فلورنس کی برجستہ کاری کو پگھلا دیا۔ مائکل ا۔نجیلو نے پیکر تراشی کو ترقی دی اور لیونارڈو نے ان خوابوں کو پورا کیا جو ریم برانٹ اور باخ نے دیکھے تھے۔ انھوں نے اپنے دور کے تصورات کو نہ صرف حقیقت بخشی' بلکہ انھیں بلند کیا اور بلندی کے ساتھ ساتھ ان کی قطعیت میں اضافہ ہوا۔

رومی اور باروق فنون حقیقت کے قریب تھے۔ یعنی اپنا مقام رکھتے تھے۔ مگر نشاۃ ثانیہ محض ایک تصور تھا' جس کا حصول ممکن نہ تھا۔ بلکہ محض ایک دور کے تخیلات پر تیر رہا تھا۔ جیاٹو' رومی ہے اور تیتان باروق ہے۔ مائکل ا۔نجیلو ایک نشاۃ ثانیہ کا فن کار ہوتا مگر وہ اس میں ناکام رہا۔ کیونکہ اس کے خمیر میں صنعت پوشیدہ تھی۔ وہ اپنی تمام آرزوؤں کے باوجود تصویر روح سے مات کھا گیا۔ اور تصویر روح بھی جس میں کہ شانی مکان کے تصورات کا تناظر مضمر تھا' کامیاب نہ ہوا۔ ۱۵۲۰ ہی میں یہ خوبصورت تناسب کا خالص قاعدہ' جو کہ شعوری طور پر کلاسیکی تھا' جامد اور رسمی سمجھا گیا۔ سنگالو پر لگائے گئے کارنس خالص کلاسیکی نوعیت کے تھے' جبکہ بلازو فرنیس کا پیش منظر بلاشبہ نشاۃ ثانیہ کے اصولوں پر مبنی تھا۔ اس کی شکل تبدیل کردی گئی۔ مگر پھر بھی فنکار کا اپنا خیال تھا کہ یہ یونانیوں اور رومیوں کی تعمیرات کے مقابلے میں بلند پایہ تھا۔

جیسا کہ پیٹرارچ کو پہلا ماہر فن سمجھا جاتا ہے۔ اسی اصول کے تحت مائکل ا۔نجیلو آخری قرار دیا جاتا ہے۔ یہ دونوں فلورنس کے وہ ماہرین فن تھے۔ جنھوں نے قدیم فن کی انتہائی سکون سے حفاظت کی۔ مگر اسے خلوص یا وارفتگی نہیں کہا جاسکتا۔ فراسکی عیسائی اور انجلیکی مسلک سے متعلق جو اپنی شریفانہ عادات اور تقدیس کے لیے پہچانے جاتے ہیں' جس پر جنوبی یورپ کی لطافت جو نشاۃ ثانیہ کی پیداوار ہے ' مبنی ہے اور اس کے اثرات اس سے زیادہ گہرے ہیں' جتنا کہ اب تک سمجھا جارہا ہے اس کا اس دور میں خاتمہ ہوگیا اور تحریک اصلاح کلیسا کے خلاف ایک طاقت ور تحریک کا بے پناہ قوت' شان وشوکت اور لطف و خوبی سے آغاز ہوا۔ جس کے لیے مائکل ا۔نجیلو کی تخلیقات نے پہلے ہی راہ ہموار کردی تھی۔ نشاۃ ثانیہ کے کچھ پہلو ضرور ایسے ہیں' جو کلاسیکی کہے جاسکتے ہیں۔ مگر فی الواقع یہ جرمن عیسائیوں کے عالمی احساس کی ترجمان تھی۔ جیسا کہ ہم پہلے ذکر کرچکے ہیں کہ گول محراب اور ستونوں کی یکجائی جو کہ فلورنس کا پسندیدہ ذوق تھا' فی الحقیقت شامی ایجاد تھی۔ مگر پندرھویں صدی کے نیم کورنتھی ستونوں کا رومی کھنڈرات سے موازنہ کریں۔ مگر یہ یاد رکھیں کہ یہ کھنڈرات پہلے سے موجود تھے اور اسی مقام پر تھے۔ مائکل ا۔نجیلو کسی کے ساتھ اشتراک کے لیے تیار نہ تھا۔ اس کی تمنا وضاحت تھی جو پوری ہوئی ۔ رسمی پابندی کا وہ مذہب کی حد تک قائل تھا۔ (یہ خوبی صرف اسی تک محدود تھی) اس کے علاوہ اس کی کوئی اور خواہش نہ تھی' اور اس تنہائی پسند بزدل پہلوان کی جدوجہد کی یہی وضاحت تھی۔ یقیناً" وہ ہمارے فن میں سب سے زیادہ غمزدہ انسان تھا۔ ریزہ ریزہ ' شکست خوردہ اور غیر مطمئن ہونے کے باوجود وہ اپنی تخلیقی صورتوں میں خوف ناک تھا اور اس کے ہمعصر اس سے خوف زدہ رہتے۔ اس کی فطرت کا نصف پیکر تراشی کی طرف راغب تھا۔ اور اس میں وہ کلاسیکی طریق کار کی پابندی کرتا۔ ہم سب جانتے ہیں کہ جب حال ہی میں لوکوکون کی دریافت ہوئی تو اس پر کیا تاثرات مرتب ہوئے۔ اس مردہ فن میں اپنی چھینی کے ساتھ جتنی محنت اس نے کی' کسی اور سے نہ ہوسکی۔ جو کچھ بھی اس سے ہوسکا وہ پیکرتراشی کے فن کے لیے تھا۔ گویا وہ اس فن کی ترویج کے لیے اس دنیا میں تنہا کوشاں رہا۔ اس نے دنیا کو ایک بڑی طشتری کے طور پر پیش کیا۔ یہ وہی عنصر ہے جو گوئٹے نے فاؤسٹ کے دوسرے حصے میں ہیلنا کو واپس لاکر ڈرامے میں شامل کیا۔ شمسی دنیا میں جس میں حال ہی سب سے زیادہ طاقت ور اور حسی اور مجسم حقیقت ہے۔ جب مائکل ا۔نجیلو سیستینی چھت پر نقاشی کر رہا تھا۔ تو اس کی آرزو تھی کہ وہ فنی وجود کو اپنے قبضے میں لے کر اس کی تصویر بنادے۔ بڑے بڑے نشیب و فراز' کھلے میدان اور عریاں اشکال کی زیادہ سے زیادہ قربت کو رنگوں کی مادیت سے مصور کردے۔ کیا وہ کفر کی آزادی کے لیے آخری کوشش کررہا تھا؟ وہ کفر جو نشاۃ ثانیہ کے قریب سے قائم ہوا تھا۔ یہ خود اس کی ذات میں موجود تھا۔ مگر اسی کے اندر ایک ثانوی روح بھی موجود تھی۔ یہ رومی عیسائی دانتے کی روح تھی اور بلند درجے کی موسیقی کی روح' جو اسے مختلف سمت میں کھینچ رہی تھی۔ لہٰذا اس کا منصوبہ مابعد الطبیعاتی انداز میں منتقل ہوگیا۔

یہ اس کی آخری کوشش تھی' جو اس نے ایک فن کار کی شخصیت کو پتھر کی زبان میں پیش کرنے کے

لیے کی' مگر اقلیدسی مواد نے اسے ناکام بنا دیا ۔ اس کا رجحان یونانی نہ تھا۔ مگر جب بھی وہ کسی مجسمے کی ساخت کے لیے چھینی ہاتھ میں لیتا' تو اس کے احساس تلاش و جستجو کو روایتی اختلاف کا سامنا کرنا پڑتا۔ اور وہ جو چاہتا حاصل نہ کرسکتا۔ اس کے فن پاروں کی یہی کیفیت ہے۔ کیونکہ فیڈیا کے سنگ مرمر کے اگرچہ کائناتی وجود کے حامل ہیں' مگر ان میں ہیبت کی کمی ہے۔ پگ میلین اور غلاطیہ کی کہانی 'فن کی روح کی ترجمانی کرتی ہے' مگر مائکل ا۔نجیلو کے مرمری شاہکار کسی دشمن کے نیچے دبے رہے۔ لہٰذا اس کے لیے ناگزیر تھا کہ وہ اسی طرح جبل سے اپنے تصورات پیش کرتا۔ جیسا کہ بیکفرائنڈ برون ہلڈے کا تصور پیش کیا۔ ہر شخص جانتا ہے کہ اس کے کام کا انداز کیا تھا۔ وہ پتھر کے کسی کندے کو ٹھنڈے دل سے چہار اطراف سے اور مطلوبہ شکل کے ہر پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے کام کا آغاز نہ کرتا' بلکہ وہ صبر سے سامنے کے حصے سے کام کا آغاز کرتا۔ گویا وہ اسی میں مکان کا مشاہدہ کرتا اور مادے کو تہ در تہ کاٹنا شروع کردیتا۔ اور اس وقت تک کاٹتا رہتا جبکہ اس کی مطلوبہ شکل سامنے آجاتی۔ جبکہ دوسرے ارکان اپنے مجسمات کے کان سے پتھر حاصل کرکے آہستہ آہستہ اپنے کام کی تکمیل کرتے۔ اس سے قبل غالباً" کسی نے عالم تکوین کی سب سے خوفناک شے' یعنی موت کا تصور یا اس ارادے سے پیش نہیں کیا کہ اس پر قابو پالیا جائے۔ دنیا میں ایسا اور کوئی فن کار نہیں گذرا' جس کا پتھر سے اتنا قریبی رشتہ ہو۔ جتنا کہ مائکل ا۔نجیلو کا تھا۔ وہ رشتہ قریبی بھی تھا اور شدت آمیز مالکانہ بھی۔ اس کے نزدیک یہ موت کی علامت تھی۔ اس کے اندر ہر وقت ایک دیو فطرت جذبہ کار فرما رہتا کہ وہ موت پر قابو پالے۔ خواہ وہ بت بنا رہا ہوتا یا پتھروں سے عمارات کی تعمیر کررہا ہوتا۔ یہ اپنے عہد کا واحد فنکار ہے جس نے صرف سنگ مرمر پر کام کیا ہے' کانسی مجبور کرتی ہے کہ مروجہ رجحانات کی پابندی کی جائے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے ہمعصروں اور نرم مزاج یونانیوں میں کانسی کا استعمال بہت مقبول رہا۔ مگر یہ دیو قامت فن کار ان سے الگ تھلگ رہا۔

کلاسیکی پیکر سازوں نے اپنے عہد کا حال جسمانی صورت میں تخلیق کیا۔ مگر فاؤستی انسان کرنے کا اہل نہ تھا۔ یہی وہ مرحلہ ہے۔ جو محبت کے معاملات میں فاؤستی انسان عورت اور مرد کے مابین ابتدائی ارتباط کی تلاش کرتا ہے۔ مگر دانتے کے ہاں اس عظیم محبت کی علامت ایک محافظ ماں کی ہے۔ مائکل ا۔نجیلو کی غلطی جوبی تھودن سے سرزد ہوئی' وہ غیر کلاسیکی ہے اور اس کا امکان بھی تھا۔ وہ ذیلی انواع کی حیات کا تو قائل ہے' مگر ان میں ادراک اور حرکت کا قائل نہیں۔ اس نے عریاں مجسمات بنائے۔ جن میں یونانی بت پر قہائی بہت نمایاں ہے۔ مگر وہ ان میں روح کے ہونے سے انکاری ہے۔ یا صرف ظاہری صورت کو بہت زیادہ نمایاں کرتا ہے۔ وہ لاتناہیت کا اسی طرح اظہار کرتا ہے' جس طرح کہ یونانی توازن اور قاعدے کا خیال رکھتے تھے۔ کیونکہ وہ ماضی اور مستقبل کا بھی خیال رکھتا ہے۔ جبکہ یونانی صرف حال کے قائل تھے۔ کلاسیکی آنکھ مناظر کو اپنی ذات تک محدود رکھتی ہے۔ مگر مائکل ا۔نجیلو روحانی آنکھ سے دیکھتا تھا۔ اور اس نے اس طرح پیش منظر کی حساتیت کو عبور کرلیا اور آخر کار ناگزیر حالات میں اس نے اس فن سے منسلک پابندیوں کو توڑ دیا۔ اس کے عزم تشکیل کے لیے سنگ مرمر بہت معمولی شے ثابت ہوا۔ اس نے پیکر تراشی چھوڑ دی اور معماری اختیار کرلی۔ جب وہ بوڑھا ہوگیا' جب وہ صرف سعی لاحاصل میں مبتلا تھا' اور رونڈانی کی کنواری

جیسی تخلیقات میں مشغول تھا اور سخت پتھروں سے پیکر تراشنے ترک کرچکا تھا۔ تو اس کی تخلیقات میں تمام نغماتی رجحان نکل کر باہر آگئے اور بالآخر کلی موسیقی کا رجحان دبایا نہ جاسکا۔ اور وہ اس فن سے غیر مطمئن ہوگیا جس کی اس نے عمر بھر خدمت کی تھی۔ پھر بھی اس پر اظہار ذات کا بے تاب جذبہ غالب رہا۔ اس نے نشاۃ ثانیہ کے قوانین معماری ترک کردیے اور رومی باروق فن تعمیر کی طرف مائل ہوگیا۔ کیونکہ مادے اور ہیئت کا ارتباط توانائی اور مادے کے اختلاف میں تبدیل ہوگئی۔ اس نے ستونوں کو یکجا اکٹھا کیا یا انہیں طاقچوں کی طرف منتقل کردیا۔ اس نے مختلف منازل کو توڑ کر ان میں مسالہ بھر دیا۔ اور دہلیزوں کا نقشہ انھیں باہر کی طرف دھکیلتے ہوئے ان میں اٹھتی ہوئی موج کا تصور پیش کردیا۔ اس اقدام سے کوئی نغمہ تو پیدا نہ ہوا' بلکہ اس نے متحرک عناصر کو جامد بنادیا۔ اور اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ فاؤستی ثقافت کی موسیقی اپنی خدمات کے لحاظ سے تمام دوسرے فنون کی سردار بن گئی۔

مائکل اینجیلو کے ساتھ مغربی پیکر تراشی کی تاریخ کا اختتام ہوگیا۔ اس کے بعد جو باقی بچا وہ یا تو غلط فہمیوں کا نتیجہ تھا' یا گزشتہ دور کی باقیات۔ اس کا حقیقی وارث ہیلیسٹر ینلز تھا۔

لیونارڈو کسی دوسری زبان میں بات کرتا ہے۔ فی الحقیقت اس کی تخلیقی روح کا تعلق ایک صدی بعد سے ہے۔ اور وہ کسی طرح کی پابندی کے تحت نہ تھا۔ جیسا کہ مائکل اینجیلو اپنے ہر قلبی تعلق کا پابند تھا۔ اور سکن کے تصورات کا مقلد تھا۔ یہ واحد شخص تھا' جسے نہ تو پیکر تراشی کا شوق تھا' نہ فن تعمیر کا۔ اس پر تحریک نشاۃ ثانیہ کا عجیب و غریب اثر تھا کہ اس کے کام کے مطالعے اور تنقید سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ اس پر یونانی اثرات بھی تھے اور اس کی تعمیرات کے بیرونی ڈھانچے میں بھی اس پر یونانی اسلوب غالب تھا۔ مگر جب لیونارڈو نے تشریح الاعضاء کا مطالعہ کیا۔ تو مائکل اینجیلو کی طرح یہ پیش منظر کی جراحی نہ تھی۔ بلکہ انسانی سطوحات کی جغرافیائی خصوصیات تھیں۔ جن کا صرف مثالی کی خاطر مطالعہ کیا گیا تھا۔ مگر قیاس وقیافہ کا مطالعہ صرف اندرونی رازوں کی دریافت کے لیے کیا گیا۔ جب کہ مائکل اینجیلو یہ کوشش کرتا ہے کہ انسانی حیات کے تمام معانی ایک زندہ جسم میں سمودے ۔ لیونارڈو کا مطالعہ اسے مادی حدود کے استرداد سے آگے نہیں لے جاتا۔ اگر مکان کے حوالے سے یہ بات کی جائے' تو یہ معلوم ہوگا کہ یہ تاثریت کا نقطہ آغاز ہے۔ لیونارڈو' دا ثلیت سے آغاز کرتا ہے' اور ہمارے داخلی مکان کو زیر بحث لاتا ہے' مگر غور و فکر کے بعد طے کردہ متعینہ خطوط نہیں ۔ اور جب وہ اختتام پر پہنچتا ہے' اگر وہ پہنچ سکے تو معلوم ہوتا ہے کہ رنگ کا مادہ تصویر کی اصل سطح پہ ہوا کا جھونکا ہے ۔ جو غیر مادی اور ناقابل بیان ہے۔ رافیل کی تصویریں سطح مستوی پر نقش ہوتی ہیں' جنھیں وہ گروہوں میں منظم کرکے پیش کرتا ہے' اور متناسب پس منظر میں انھیں ختم کرتا ہے ۔ مگر لیونارڈو صرف مکان سے آشنا ہے' وسیع اور ازلی و ابدی ۔ اور اس وسعت میں اس کی تصویریں تیرتی نظر آتی ہیں' اس کے تیار کردہ ڈھانچے میں کوئی انفرادی شے ایک مجموعے کا حصہ نظر آتی ہے تو دوسری لامتناہیت کا ایک جدا کردہ ایک حصہ معلوم ہوتی ہے ۔

لیونارڈو نے دوران خون کا نظام دریافت کیا۔ ایسا اس نے نشاۃ ثانیہ کی روح کے زیر اثر نہیں کیا ۔ اس کے بر خلاف اس کی فکر کا ہر راستہ اسے اس کے اپنے عہد کے تصورات سے باہر لے گیا۔ مائکل اینجیلو اور رافیل ایسا نہ کرسکتے تھے' کیونکہ ان کی مصوری کی چیر پھاڑ رہی اور اپنی جگہ پر قائم رہتی ہے مگر اجزا کی فعالیت میں فرق آجاتا ہے ۔ اگر ریاضی کی زبان میں بات کریں' تو یہ تجزیہ کے مقابلے میں مجسم پیمائی ہے ۔ کیا نشاۃ ثانیہ کا ایسے پیمانے مقرر کرنے سے مقصود لاشوں کی پیمائش تھی ۔ تکوین کو وجود کے مقابلے میں دبا دینا اور مردوں سے یہ کہنا کہ شمالی یورپ کے لیے تخلیقی توانائی استعمال کریں ۔ مگر لیونارڈو نے روبن کی طرح انسانی جسم میں زندگی تلاش کی اور یہ نہیں کہ سنگوریلی کی طرح انسانی جسم ہی پر مرکوز کردی ۔ اس کی دریافت۔ کولمبس کی دریافت کی ہمعصر تھی ۔ اور دونوں میں ایک نوعیت کا گہرا تعلق ہے' کیونکہ دونوں نے لامتناہیت کو محدود مادی اور حال محض پر فتح دلائی ۔ کیا کوئی یونانی بھی اپنے آپ کو ان سوالات سے وابستہ کرسکتا تھا ؟ یونانیوں نے تو اپنے ملک کے متعلق بھی کبھی زیادہ نہیں سوچا' وہ نیل کے منبع کی جستجو کیا کرتے! یہی وہ مسائل تھے' جن کو اقلیدس اپنی قوم کے وجود کے متعلق حل نہ کرسکا' مگر اس کے بر خلاف باروق کا عہد فی الحقیقت عظیم دریافتوں کا دور ہے۔ لفظ Discovery میں کلاسیکی تصورات کی نفی کا پہلو موجود ہے۔ کلاسیکی انسان اس امر کی احتیاط کرتا کہ اپنے اوپر پردہ نہ ڈالے۔ کسی کائناتی شے پر کوئی پردہ نہ ہو۔ مگر فاؤستی تہذیب کی یہی خصوصیت ہے کہ اس کی فطرت ہی عریانی کے خلاف ہے۔ نئی دنیا' خون کی گردش اور نظام کوپرنیکی ایک ہی دور کی دریافتیں ہیں ۔ اور بنیادی طور پر یکساں ہیں اور ہر لحاظ سے مساوی بھی ہیں ۔ اور بارود کی دریافت (یعنی دور مار اسلحہ) اور چھپائی (یعنی حروف کا دور رس وجود) کچھ عرصہ قبل دریافت ہوئے ۔

لیونارڈو سرتا پا ایک موجد تھا ۔ اور اس کی فطرت ہی میں ایجاد کا جذبہ موجود تھا ۔ برش' چھینی' جراحی کا جمع تفریق کے لیے پنسل' اور خاکہ کشی کے لیے قطب نما' اس کے لیے سب یکساں اہمیت کے حامل تھے ۔ اس کے لیے ان کی وہی اہمیت تھی جو اصطرلاب کی کولمبس کے لیے تھی۔ جب رافیل جلدی سے کھینچے ہوئے خاکے میں رنگ بھرلیتا ہے' تو موئے قلم کی حرکت سے وہ ایک مادی جہان تخلیق کرتا ہے مگر لیونارڈو اپنے سرخ چاک اور پس منظر کی تخلیق سے ہر خط میں فضائی رازوں کو آشکار کرتا ہے ۔ وہ پہلا شخص تھا' جس نے پرواز کو اپنا موضوع بنایا۔ آزاد فضاؤں میں بلند اور زمین کی پستیوں سے آزاد ہو کر پرواز کرنا فاؤستی ثقافت کی کیا سب سے بڑی آرزو نہ تھی ؟ اور کیا اس عمل سے ہمارا خواب پورا نہیں ہوگیا؟ اس امر کا کبھی مشاہدہ نہیں کیا گیا کہ کیا مغربی نقاشی میں عیسائی اساطیر اس محرک کی وجہ سے تجلی عیسیٰ کی صورت میں جلوہ گر نہیں ہوئی ؟ ہر وہ شے جس کی تصویر بنائی جاتی ہے' وہ بہشت بریں سے پرواز کرتی ہے اور دوزخ میں جا گرتی ہے۔ جبکہ ربانی اشیا بادلوں کے اوپر تیرتی رہتی ہیں ۔ فرشتوں اور بزرگوں کے مبارک کردہ ارضی پابندیوں سے آزادی کے لیے متواتر جدوجہد کرتے رہتے ہیں۔ یہ روحانی پرواز کی علامت ہیں اور فاؤستی ثقافت کے قریب اور بار نشیبوں سے دور ہیں ۔

(۵)

نشاۃ ثانیہ کی دیواری نقاشی کی وینس کی روغنی نقاشی میں قلب ماہیت ایک روحانی مسئلہ ہے ۔ اس طریق کار کے انقلاب کو سمجھنے کے لیے ہمیں بعض نازک اور لطیف خصوصیات کی بصیرت درکار ہوگی۔ مسایکو کی تقریباً" ہر تصویر میں جو پیٹر اور رقم خراج کے موضوع پر ہیں اور برن کا کسی کے گرجے میں محفوظ ہیں ۔ اور اس بھرپور پس منظر میں جو پائلو ڈیلا فرانسیسکانے فیڈر یگو کی تصویر کے لیے مہیا کیا' اور اربینو کے باستا اور پیرو جینس کی بنائی ہوئی تصویر " حضرت عیسٰی علیہ السلام کا کلید مہیا کرنا" سے معلوم ہوتا ہے کہ کوئی بڑی تبدیلی پیدا ہورہی ہے۔ اس کی ایک مثال ویٹیکن میں بنائی گئی رائیل کی تصویر " سٹانزے " ہے' جس سے ہم پوری طرح سے سمجھ سکتے ہیں کہ کیا ہورہا ہے ۔ فلورنس کی دیواری نقاشی ' ہر شے کو انفرادی طور پر موضوع بناتی ہے' اور ان کے مجموعی تاثر سے تعمیری پس منظر میں روح پیدا کرتی ہے ۔اس کے بخلاف روغنی نقاشی کی وسعت کا مجموعی مطالعہ کر کے اس کے ہر جزو کو اسی کے پس منظر میں پیش کرتی ہے۔ اس طریق فاؤستی عالمی احساس نے حسب ضرورت نئی تیکنیک حاصل کرلی ۔ اس نے خاکہ کشی کے اسلوب کو ترک کر دیا' جیسا کہ " اور سے " کے وقت سے اس نے تحلیلی ہندسہ کو ترک کرکے کیا ۔ اس نے خطوط کشی پر مبنی اسلوب کو جو تعمیری محرکات سے وابستہ تھا ' خالص فضائی تناظر میں بدل دیا جو کہ آواز کے زیر و بم کی رفتار اور اوزان کے مطابق نہ تھا ۔ مگر نشاۃ ثانیہ کی شرائط فن بالعموم اس حقیقت پر مبنی تھیں کہ یاتو اس کے فن کار اپنے رجحانات ہی سے بے خبر تھے ۔ یا اپنے روی مخالف اصولوں کی تکمیل نہ کر سکتے تھے ۔ اس کے نتیجے میں عبوری دور مشکل اور ناقابل فہم صورت اختیار کرگیا ۔ ہر فن کار نے اپنا راستہ خود منتخب کیا اور اس پر گامزن ہوگیا ۔ کوئی خالی دیواروں پر روغنی نقاشی کرنے لگا اور اس طرح اپنی تخلیقات کو فناہ کے نذر کردیا ۔ (مثلاً" لیونارڈو کی تصویر " آخری طعام ") اسی طرح اور تصاویر جو شائع ہوئیں 'اگر ان کو دیواری نقاشی جا سمجھائے (جو مائکل اینجیلوسے منسوب ہیں)۔ کچھ فنکاروں نے نئی راہ نکالی ۔ کچھ نے اندازہ لگایا اور قیاس آرائی ۔ کی اور کچھ منزل کی تلاش میں ناکام رہے۔ یہ ایک روح اور دست فنکار کی کش مکش تھی ۔ یعنی فنکار کون سی ہیئت اختیار کرنا چاہتا تھا اور زمانہ اس سے کیا طلب کرتا تھا۔ یہ موسیقی اور صنعت کے مابین تنازع تھا ۔اس کی روشنی میں 'ہم آخر میں یہ نتیجہ اخذ کرسکتے ہیں کہ لیونا رڈو کی سخت کوشش کے نتیجے میں انی زی کا کارٹون " احترام مجوس " تخلیق ہوا ۔ یہ نشاۃ ثانیہ کے کسی بھی فن کار کا دلیرانہ اور جرات آزماشاہکار ہے ۔ریم برانٹ کے دور میں بھی اس معیار کی کسی شے کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا تھا ۔ ہر بصری شے مثلاً" خط کشی ' خاکہ ترکیب اور مجموعی تاثر ہرشے سے بلند ہو کر بے خوفی سے وہ ابدی مکان کی منزلوں پر گامزن ہو گیا ہر شے کوپرنیکی سیاروں کی طرح تیرنے لگی ' اور باخ کی سریں قدیم گرجوں کی مدہم روشنی میں دوڑنے لگیں زمان کی تیکنیکی امکانات میں متحرک فاصلے کا تصور صرف ایسا دھڑ رہ گیا' جو بازوؤں اور ٹانگوں سے محروم ہو ۔

بیسٹائن میں حضرت مریم کا مجسمہ جو کہ نشاۃ ثانیہ کے اصولوں کے تحت بنایا گیا ہے ' اس میں رائیل نے اس کا خاکہ اس طرح تشکیل دیا ہے کہ ساری تصویر سامنے آجاتی ہے۔ مغربی فن کا یہ آخری شاہکار ہے اس سے قبل (اور یہی فن پارہ ہے جو رائیل کو نشاۃ ثانیہ کے فن کاروں میں قطعاً" کوئی مقام عطا نہیں کرتا) ہی داخلیت کے احساس کی وجہ سے نشاۃ ثانیہ کے طریق کار شکستگی کے مقام تک پہنچ چکا تھا ۔ اس نے اس مسئلے کے حل کے لیے کوئی خاص جدوجہد نہیں کی ۔ غالباً" اسے اس مسئلے کا احساس ہی نہ تھا۔ وہ اپنے فن کے تصورات کا اتنا پابند تھا کہ وہ ان سے ایک انچ بھی ادھر ادھر نہیں ہوا ۔ اور اپنے بعالم تصاویر میں اس نے تمام امکانات کو حاصل کرلیا۔ عام آدمی جو اسے ایک سطحی فن کار خیال کرے۔ درحقیقت اس کے طریق کار کی منصوبہ بندی سے لاعلم ہے ۔ ذرا مبتذل نوعیت کی نقش کردہ کنواری کی تصویر کا مشاہدہ کریں کیا۔ کبھی آپ نے محسوس کیا ہے کہ صبح سویرے کے کم مدہم بادل ' جن کی ہیئت بچے کے سر کی شکل میں تبدیل ہو رہی ہے۔ اور جو مرکزی تصویر کو گھیرے ہوئے ہیں ؟ یہ ولادت سے قبل کے بچے کے لیے جمع شدہ زائرین کے اژدھام ہیں' جو ولادت کے مرحلے سے گزر رہا ہے' اور کنواری ماں اسے زندگی سے بہرور کررہی ہے۔ ہمیں یہ ہلکے بادل دوبارہ نظر آتے ہیں اور ان کے معانی بھی وہی ہیں ۔ اب یہ فاؤسٹ دوم کے آخری حیرت ناک عجوبے میں پیش کی گئی ہے ۔ یہی وہ صورت ہے 'جو رائیل کو سخت ناپسند ہے۔ اس کی پر جلال غیر مقبولیت اس امر کا اظہار کرتی ہے کہ نشاۃ ثانیہ کے خلاف اس کے احساس کو فتح حاصل ہوئی ہے ۔ ہم پیرو جینو کا ایک نظر میں ادراک کرلیتے ہیں۔ ہم صرف یہ سوچتے ہیں کہ ہم نے رائیل کو سمجھ لیا ہے ۔ اس کے خطوط کو ـــــ اس کے خط کشی کے اسلوب کو ' جو آغاز میں کلاسیکی معلوم ہوتا ہے' وہ ایک ایسی شے ہے جو فضا میں تیرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ملکوتی ' بی تھوون کی طرح اس تخلیق میں رائیل زیادہ واضح نہیں۔ وہ مائکل اینجیلو سے بھی کم واضح ہے' جس کا عزم اس کے کام کے ہر حصے سے ظاہر ہوتا ہے ۔ فرا بورٹو لومیو میں حدود کے خطوط کا مواد ابھی تک چھایا ہوا ہے ۔ یہ سب کا سب پیش منظر تک محیط ہے 'اور مختلف حصص کی تعیین تک محدود ہے ۔ مگر رائیل میں خطوط خاموش متوقع اور پنہاں ہیں۔ وہ انتہائی شدت واضطراب سے لا محدود میں تحلیل ہونے کے منتظر ہیں۔ یعنی مکان اور موسیقی میں گم ہونے کے لیے بے تاب ہیں ۔

لیونا رڈو حدود کو پار کرچکا ہے ۔اس نے مجوسی تعظیم واکرام کو موسیقی کی صورت میں قبول کرلیا ہے۔ یہ کوئی ہنگامی نہیں 'بلکہ اس کے کام میں یہ پہلو پوری سنجیدگی اور اہم حالات کے تحت موجود رہتا ہے ۔ اس کی تخلیق سینٹ جیروم میں بھی یہ نمایاں ہے وہ خاکستری رنگ کے پس منظر سے آگے نہیں بڑھا ۔ ریم برانٹ کے دور میں خاکستری رنگ کا استعمال ابھی ایک صدی دور تھا ۔ اس کے لیے تو تکمیل اور وضاحت ارادہ کیفیت کے زیر اثر تھا ۔ اور دوسری طرف اس کا ایک قدم رنگوں میں رکھا رہتا ' (کیونکہ یہ دور ابھی تک مابعد الطبیعاتی حدود کا پابند دور تھا جس پر دیواری نقاشی کا اسلوب غالب تھا) ۔ اس کے اس عمل نے ممکن تھا کہ اس کی تخلیق کی روح کو تباہ کردیا ہوتا ۔ تمام گہرائیوں کے ساتھ احساس ' جس کی علامات کے طور پر روغنی نقاشی آئندہ چل کر ذریعہ بننے والی تھی ۔وہ دیواری نقاشی سے خوف زدہ تھا ۔ اس کی

ملامت کی وجہ سے ممکن تھا کہ اس کے تصورات برباد ہو جاتے ۔ اس کی نقاشی کے مطالعہ سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اس کا ریم برانٹ کی تیزابی نقاشی سے کتنا گہرا تعلق تھا ۔ یہ ایک ایسا فن تھا جس کا آبائی وطن بھی فلورنس والوں کو معلوم نہ تھا ۔ یہ ایک طرح کا معاون نغمہ تھا' جسے صرف وینس والے ہی جانتے تھے ۔ جو فلورنس کی روایات سے ذراہٹ کر ہی رہتے تھے۔ اس طرح ہر ممکن کامیابی حاصل کرنے ' نئی رنگین دنیا دریافت کرنے' اور عام اشیا کی جگہ مکان کو حاصل کرنے کے لیے جدوجہد کرتے ۔

اسی باعث لیونارڈو بھی (لاتعداد کوششوں کے بعد) اس فیصلے پر پہنچا کہ حضرت عیسیٰ علیہ السلام کے سر کا نقش نا تمام چھوڑ دیا جائے ۔ جو اس نے " آخری طعام " کے واقعے کو مصور کرنے کے لیے بنایا تھا ۔ اس دور کے لوگ ریم برانٹ کی مجسمہ کاری کو اس کے انداز میں سمجھنے سے قاصر تھے ۔ وہ الفاظ' عدالت عمارتوں کے پس منظر میں روحانی تاریخ 'متحرک موئے قلم کی جنبش ' روشنی اور لے کو سمجھنے کے اہل نہ تھے۔ مگر صرف لیونارڈو کو یہ عظمت حاصل تھی کہ وہ قضاؤ قدر کی ان حکمتوں کا تجزیہ کرسکتا ۔ دوسرے فن کار صرف سر کی تصویریں بناتے رہے (جو ان کے اپنے اپنے مدرسہ ہائے فکر کے اصولوں کے تحت ہوتے) مگر لیونارڈو پہلا شخص تھا جس نے مجسمات کے سروں کو بولنا سکھایا' اور اس غرض کے لیے قیاس قیافہ کے اصولوں سے راز کشائی کی اس کی روح مستقبل میں گم ہو چکی تھی اگرچہ اس کے جسم کا فنا پذیر حصہ' اس کی آنکھیں اور ہاتھ اس کے دور کی روشِ کی تابعداری کرتے رہے' یقیناً" وہ تینوں عظیم فن کاروں میں سب سے زیادہ آزاد تھا۔ وہ ان تمام پابندیوں سے آزاد ہو چکا تھا' جن سے جان چھڑانے کے لیے مائکل اینجیلو سخت جدوجہد کرتا رہا ۔ وہ ان مسائل سے بھی آزاد تھا' جو کیمیا ' ہندسہ ' تجزیاتی ہندسہ ' علم الابدان نے پیدا کر رکھے تھے (گوئٹے کی زندہ فطرت پرلیونارڈو بھی یقین رکھتا تھا) اسلحہ سازی کے اصول اور طریق کار اسے سب معلوم تھے۔ وہ ڈیورا سے زیادہ گہرا اور تیان سے زیادہ دلیر تھا اور اپنے عہد کے کسی بھی شخص سے زیادہ جامعیت کا ملکہ رکھتا تھا ۔ وہ نیم مجسمات کا فن کار تھا مائکل اینجیلو کا تراشیدہ متاخر مجسمہ ' بھی ایسا ہی تھا ۔ لیکن اس کا مفہوم مختلف تھا' جسے گوئٹے کے دور میں پیدا کرنا مشکل تھا۔ کیونکہ آخری طعام کی محفل متعدد بار بن چکی تھی۔ اور اپنا کمال ظاہر کرچکی تھی ۔ مائکل اینجیلو نے مردہ گھوڑے میں جان ڈالنے کی کوشش کی 'لیونارڈ ونے اپنے فن میں مستقبل کو شامل کرکے نیا میدان پیدا کرلیا ۔ گوئٹے نے پیش گوئی کی کہ اب دنیا کا کوئی نیا نقشہ تیار نہ ہو گا۔ ان لوگوں کے دور کے آغاز اور انجام کے مابین فاؤستی ثقافت کی صدیاں اپنا جھنڈا گاڑے ہوئے ہیں ۔

(۶)

اب صرف یہ باقی رہ گیا ہے کہ ان کا مرانیوں کے دور میں مغربی ثقافت کے اہم کرداروں پر روشنی ڈالی جائے ۔ اس کے لیے ہمیں تمام تاریخ کو کھنگالنے کی ضرورت ہو گی۔ ہم نے فن کو بطور اہم ترین موضوع

سمجھنے کے متعلق سیکھ لیا ہے ۔ ارتقاء کی کہانی کو اب ہم علت و معلول کے عمل کے تحت نہیں پرکھتے۔ اس کی بجائے ہم نے ہرفن کی منزل یا قضاؤ قدر کا تعین کرلیا ہے ۔اور فن کو ثقافت کا جسد نامی ہونا قبول کرلیا ہے جن کو پیدا ہونا ہے جوان ہونا ہے' اور ہمیشہ کے لیے مرنا ہے ۔

جب نشاۃ ثانیہ ------ اس کا آخری سراب --- ختم ہو چکی تو مغربی ثقافت کی روح نے اپنے پختہ شعور 'اپنی قوت اپنے امکانات میں پختگی حاصل کرلی ۔ اس نے فنون کا بھی انتخاب کرلیا۔ متاخر دور میں باروق بھی اتنا ہی جانتے تھے۔ جتنا کہ آئی اونی جانتے تھے اس فن کی جو بھی صوری زبان تھی 'اس کی کوئی اہمیت نہ تھی جب کوئی مذہب فلسفے پر مبنی ہو' تو اس کے فن کا مذہبی فلسفہ ہونا ضروری ہے۔ گم نام مدرسہ ہائے فکر کی جگہ عظیم ماہرین لے لیتے ہیں۔ جب کبھی کوئی ثقافت اپنے عروج پر ہوتی ہے تو عظیم فن کاروں کا ایک گروہ بے شمار فنون کو ترقی دینے کے لیے موجود ہوتا ہے ۔ جو ایک جماعت کی طرح باہم ربط رکھتے ہیں' جس کی بنیاد وہ ارفع داخلی علاماتی نظام ہوتا ہے' جو متعلقہ معاشرے میں مروج ہوتا ہے۔ شمسی گروہ جس نے ظروف کی نقاشی' دیواری برجستہ کاری قطار در قطار ستونوں کا فن ایتھنی ڈرامہ اور رقص ایجاد کیے 'اچانک عریاں مجسمات کی طرف مائل ہو گیا۔ مگر فاؤستی فن کاروں کا گروہ اس کے برعکس خالص مکانی لامتناہیت اور مزامیری موسیقی کی کشش ثقل کے گرد مجتمع ہو گیا ۔ اس مرکز سے نورانی شعاؤں کے دھاگے روحانی عالم صوری کی طرف نکلتے ہیں ۔ اور تمام اس میں شامل ہوجاتے ہیں اور اس طرح ابدی ریاضیاتی تانا بانا بنتے ہیں۔ ہماری متحرک طبیعات ' یسوعیت کی تبلیغ اور ہمارے مشہور نعرے " ترقی " کی قوت اور مشینوں کا جدید ہنر ' بینک کاری کا معاشی نظام ' اور شاہانہ سفارت کاری پر مبنی ریاست 'سب کے سب ایک ہی روحانی تجربے کے مختلف اجزاء قرارپاتے ہیں ۔ اس تجربے کا آغاز تو کلیسیا کے داخلی سرتال کی لے سے ہوتا ہے مگر انجام دینَۃ کے نرسنان اور پرسی فال پر ہوتا ہے۔ لا محدود مکان پر فنی غلبے یا فتح کا احساس ۱۵۵۰ء سے ہوا۔ صنعت تو مائکل اینجیلو کے ساتھ ہی ختم ہو گئی جبکہ روم میں سطح پیائی ' ریاضی کی ایک اہم شاخ بننے والی تھی مگر اس وقت تک اس کی کوئی حیثیت نہ تھی ۔اسی عہد میں وینس میں زرلینو کے نظریات توازن ' اور معاون موسیقی (۱۵۵۸ء) پیدا ہو رہے تھے ۔ اور باسو کینیشو کا رواج ہورہا تھا ۔ جو عالم آواز میں تناظر اور تجزیے کے لیے موزوں ثابت ہوا اور اسے موجودہ موسیقی کی بِمن قرار دیا گیا۔ یہی وہ عہد تھا جس میں احصائے ریاضی کا آغاز ہونے والا تھا ۔

روغنی نقاشی اور مزامیری موسیقی لامتناہی مکان کے فنون ' اب فنون لطیفہ کے حدود میں داخل ہورہے ہیں' لہٰذا اس کے نتیجے میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ اقلیدسی فن اور کلاسیکی ثقافت کے دو اہم عناصر بھی وجود میں آگئے۔ یعنی مجسمہ سازی اور دیواری نقاشی ۔ ان کی کامرانی کا عہد ۶۰۰ ق م تھا ۔ اس سے آگے بڑھ کر یہ نقاشی کا فن تھا جس سے پہلے پختگی حاصل کی ۔ کیونکہ سنگی مجسمہ سازی کے مقابلے میں کسی سطح پر نقاشی کرنا مقابلتاً" آسان ہے۔ ۱۵۵۰ سے ۱۶۵۰ کا عرصہ مکمل طورپر روغنی نقاشی اور دیواری نقاشی اور ظروف پر نقش و نگار کا عمل چھٹی صدی قبل مسیح میں مروج ہوا جس میں مکان اور جسم کا علامتی نظام ایک معاملے میں

ناظری بنیادوں پر قائم ہوا اور دوسرے میں اس کی بنیاد توازن پر رکھی گئی ۔ اس فرق کی صرف نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ کیونکہ تصویر کشی میں اس کا کھل کر خیال نہیں رکھا گیا۔ البتہ ان بنیادوں پر ہی ان فنون کا علامتی نظام ظاہر ہوتا ہے۔ (یعنی وسعت میں ان کے امکانات) جیسا کہ مصور سطح پر سراب کا تصور ظاہر کرنا اور نصب العین متعین کرنا ممکن ہے' فن خواہ کلاسیکی ہو یا مغربی ' مقصد کی تکمیل دونوں صورتوں میں باسانی ممکن نہیں ہوتی ' لہٰذا ایسے نامکمل تعینات ثقافت کے آئندہ آنے والے مراحل کے لیے چھوڑ دیئے جاتے ہیں تاکہ وہ حصول کمال یا چوٹی پر پہنچنے کے لیے استادہ چٹانوں سے زور آزمائی کرلیں ۔ کوئی عظیم اسلوب جب تکمیل کے قریب پہنچتا ہے تو آرائشی اور علاماتی خوبیوں کی تلاش اور تزئین میں اضافہ ہوجاتا ہے۔ اور اس طرح عظیم فنون لطیفہ کی سادگی اور وضاحت میں اضافہ ہوجاتا ہے۔ ۱۶۷۰ء کے قریب جب نیوٹن اور لیبے نیز احصائے تفرقی دریافت کررہے تھے ۔ روغنی نقاشی اپنی امکانی حدود تک پہنچ چکی تھی۔ اس کے آخری فن کار یا تو مرچکے تھے یا مر رہے تھے۔ (والس کویز ۱۶۶۰ء پوسین ۱۶۶۵ ' فرانزہال ۱۶۶۶ ریم برانٹ ۱۶۶۹' روئیس ڈیل اور کلاڈ لورین ۱۶۸۲) اس کے بعد ان کے صرف چند جانشینوں کے نام رہ گئے (واٹیو ' ہوگر تھائی پیلو) جنھوں نے اس فن کازوال اور خاتمہ اپنی آنکھوں سے دیکھ لیا۔ یہی وہ دور تھا ' جس میں دلکش مصورانہ موسیقی کا بھی خاتمہ ہوگیا۔ ہین رچز شسز ' ۱۶۷۲ میں مرگیا۔ کاری سیمی ۱۶۷۴ اور پرسل ۱۶۹۵ میں مرگئے ' راک نامہ کا آخری بڑافن کار جو اپنے موضوعات پر طبع آزمائی کرتارہتا تھا۔ اور گھوم پھر کر زبانی اور مزامیری مظاہرے کرتا رہتا تھا۔ اور اس کے علاوہ اس نے بے شمار مناظر فطرت اور اساطیری روایات کی موسیقانہ تصویر کشی کی تھی' وہ بھی اسی دور میں راہی ملک عدم ہوا ۔ لولی کی ۱۶۸۷ میں موت کے ساتھ ہی مونٹ ورڈے کے اوپیرا کا بھی دل کام چھوڑ گیا۔ قدیم کلاسیکی سازینہ کی اموات کا بھی یہی حشر ہوا' جس میں پھونک 'تانت اور تاپ کے تینوں اقسام کے ساز شامل تھے 'اس کے بعد رسمی اشکال نے پختہ کاری حاصل کرلی ۔ مزامیر کی ہم آہنگی یعنی سازینہ میں تینوں اقسام کے مزامیر میں ہم نوانظر آنے لگے۔ اس طرح کثیر الاصواتی اسلوب کی تحلیاتی اقسام کو ترقی نصیب ہوئی' اس کے نتیجے میں موسیقی نے انسانی آواز کے سہارے سے آزادی حاصل کرلی'. اور مطلق صورت اختیار کرلی ۔ اب موضوع ایک تصور نہ رہا ۔ بلکہ ایک فعالیت کی صورت اختیار کرگیا ۔ اور ترقی کرکے خود انحصاری حاصل کرلی ۔ اور باخ کی تقلید میں کثیر الاصواتی اسلوب اختیار کرلیا ۔ اسے آپ افتراقیت اور انطباقیت کی ایک لامختتم کوشش کہہ سکتے ہیں' خالص موسیقی کی مصوری پر فتح جذبات کی تختی پر تحریر شدہ ہے۔ جسے ہیرچ شسز نے اپنی آخری عمر میں تشکیل کیا' ایک نئی صوری زبان کا سورج طلوع ہوا اور ڈال آبا کو اور گوریلی کے سازینے اور ہانڈل کی صوتی موسیقی اور عہد باروق میں باخ کی کثیر الا صواتی موسیقی نے مل کر موسیقی کے جدید دور کو جنم دیا ۔ اس کے بعد فاؤستی ثقافت نے اس فن کو سنبھال لیا۔ اور واٹیو کے متعلق کہا جاسکتا ہے کہ وہ ایک انقلابی تھا جبکہ ٹرے پلو ہانڈل کا مقلد نقاش تھا۔

کلاسیکی دنیا میں ۴۶۰ ق م میں ایسی ہی تبدیلی آئی۔ عظیم نقاشان دیوار کے آخری فن کار نے ' روایتی اسلوب کو ترک کرکے پولی کلیٹس کی تقلید میں گول مجسمے تراشنے شروع کردیے اور یہ سلسلہ اس وقت تک

جاری رہا جب تک کہ پولی گنوٹس کے ہم عصر مائی ران۔ اور اولیمپک کے استاد فن کاروں نے واضح فن کی خطوط پر مبنی صوتی زبان کا مظاہرہ نہ کیا۔ جس نے بت گری پر غلبہ حاصل کرلیا' جبکہ نقاشی کا اسلوب زیادہ سے زیادہ رنگوں کے استعمال جن میں داخلیت کا عنصر روز افزوں تھا ۔ تصوراتی صورت اختیار کرگیا ۔ اب برجستہ کاری کے نقوش اور مسطح نقاشی میں تقریبا" کوئی فرق نہ تھا۔ اسی طرح مجسمے کے سامنے کا حصہ ناظر کے لیے خلیہ کی علامت سمجھاجاتا ہے اور ثقافتی لحاظ سے اسے حال کی علامت قرار دیا جاتا ہے' جس کی وہ نمائندگی کرتا ہے' مندر کے میدان کا سہ گوشہ سنتور اگر ایک مناسب فاصلے سے دیکھا جائے تو تصویر ہی نظر آتا ہے' وہ ایسا ہی تاثر پیدا کرتا ہے' جو ظروف پر سرخ نقش ونگار بنانے سے ہوتا ہے۔ پولی کلیٹس کے دور میں وہ نسل جو دیواری نقاشی کیا کرتی تھی' تختے پر تصویر کشی کرنے والوں کے لیے جگہ خالی کرگئی ۔ یہ تصویریں لاکھ یا کسی اور آمیزے سے بنائی جاتیں ۔ یہ امر اس کی نشاندہی کرتا ہے کہ اعلیٰ اسلوب یہاں سے کہیں اور نقل مکانی کرگیا ہے۔ شمسی فن کاروں کی سایہ دار نقاشی کسی بھی انداز میں دھوپ چھاؤں یا ماحول کا تاثر پیدا نہیں کرسکتی تھی ' بلکہ کسی مجسمے کا گول نمونہ اور زیوکسز کا محض تصور پیش کرتی تھی ۔ ارسطو واضح طور پر اظہار کرتا ہے کہ اس کی تخلیقات میں خلیہ کا فقدان ہے۔ لہٰذا یہ نئی کلاسیکی مصوری جس میں ہوشیاری سے انسانی حسن کا ظاہر کیا گیا ہے' اٹھارویں صدی کی تخلیقات کے مساوی ہیں ۔دونوں ہی داخلی عظمت سے محروم ہیں' اور دونوں نے پوری قوت سے کوشش کی کہ ان کے واحد اور حتمی فن کا اظہار کامیاب ہو' جو ہر دو صورتوں میں محض آرائش پر مبنی تھا ۔ اور یہی اس کی بلند پروازی تھی' لہٰذا پولی کلیٹس اور فیڈیا کو باخ اور ہانڈل کی صف میں شمار کرنا چاہیئے ۔ چونکہ مغربی اساتذہ فن نے موسیقی کو سخت انتظامی قیود سے آزاد کرالیا اور مصوری سے علیحدہ کرلیا ہے اور برجستہ کاری سے مجسمہ سازی سے الگ کرلیا ہے ۔

مکمل منائی اور دونوں ثقافتوں کی موسیقی اپنے انجام کو پہنچی ۔ اور اس طرح ریاضیاتی قوت پر مبنی ایک علامتی نظام ممکن ہوگیا ' پولی کلیٹس نے انسانی جسم کے توازن کے قوانین وضع کیے اور اس کے ہمعصروں " کیونسٹ ڈی فیوج اور ہو لیسپریٹس کلادیر " نے اس سلسلے میں اس کا ساتھ دیا ' ان دونوں فنون لطیفہ میں ہم نے آخری تکمیل اور کامرانی کا مشاہدہ کیا ۔ وہ اس حد تک تھا' جس تک کہ کوئی معانی سے بھرپور تخلیق مہیا کرسکتی ہے ۔ فاؤستی مزامیری موسیقی کی لے کے جسم کا ا لمعنی پیکر سازی سے موازنہ کریں 'اور اسی میں باخ کے تانت والے اور پھونک والے دونوں مزامیر شامل کرلیں ۔ اور ہائڈن اور پرو کسی ٹیلیز دونوں کے ہاں معانی کے مفہوم کا بھی موازنہ کریں۔ ایک صورت میں تو یہ صرف آوازوں کے جالے میں ایک متوازن متحرک صورت ہے اور دوسری میں ایک ورزشی انسان کا جسم۔ مگر دونوں صورتوں میں تصور کا ماخذ ریاضی ہے۔ اور اس سے یہ دعوی صحیح ثابت ہو جاتا ہے کہ فن اور ریاضی کا اتحاد ہی کامرانی کا ذریعہ ہے۔ اور اقلیدسی ہندسہ مثلا" منائی مل کرہی اپنے مقاصد کے معانی کا ادراک کرتے ہیں اور اپنے عددی اظہار کی تکمیل کرتے ہیں۔ حسن کی ریاضی یا ریاضی کا حسن اس لحاظ سے ناقابل تقسیم ہیں۔ لہٰذا لے کا نامختتم مکان اور سنگ مرمر یا کانسی کا مجسمہ دونوں مکان کی وسعت کی تشریح کرتے ہیں 'دونوں کا تعلق اعداد سے ہے۔ اور اعداد کا پیمانے سے۔ دیواری نقاشی اور روغنی نقاشی میں قانون توازن اور تناظر صرف ریاضی ہی کار فرما ہے

اور اسی تناظر میں کلاسیکی اور فاؤستی فنون کا مشاہدہ کرنا چاہیے۔

دیواری نقاشی اور روغنی نقاشی کے خاتمے کے بعد 'آزاد صنعت اور آزاد موسیقی کے اساتذہ فن انسانوں کو ایک قطار کی صورت میں پیش ہونے لگے۔ پولی کلیٹس کے بعد فیڈیا آیا' پالی اوینس الکامینس' سکوپاس' پراکسی ٹیلیز' لسی پس۔ باخ اور ہانڈل کے بعد گلک اور شامیتز آئے' باخ صغیر' ہے ڈن' موزارٹ' بی تھوون' ان کے ہاتھوں میں عجیب وغریب مزامیر تھے۔ جو مدت سے فراموش ہو چکے تھے' مگر اب دوبارہ انھیں دریافت کرلیا گیا تھا' اسی دریافت نے جادو کا کام کیا اور مغربی ماہرین فن نے اس سے نئی نئی دھنیں ایجاد کرنے کا کام لیا' اور اس طرح موسیقی کے اظہار کی ترقی سے فن کی خدمت کی۔ ان کی پھونک میں عظیم 'مزین' سنجیدہ' خوشگوار' طنزیہ' مزاحیہ' اور المیہ ہر قسم کی مکمل صورتیں تھیں' جنھیں اب ہر ایک سمجھنے لگا ہے ان ایام میں یعنی اٹھارویں صدی میں جرمنی میں بالخصوص حقیقی اور موثر موسیقی مروج تھی' جس نے زندگی کو بے حد خوشگوار بنایا۔ ہاف مان کے کیپل میسٹر' کرائسلر قابل ذکر ہیں۔ آج تو ان کی یاد بھی باقی نہیں۔

اٹھارویں صدی کے ساتھ فن تعمیر بھی آخر کار ختم ہو گیا۔ روکوکو کی موسیقی میں ڈوب کر اس کی سانس بند ہو گئی اس آخری خوب صورت اور نازک نشوونما پر مغربی فن تعمیر کی تنقید نے بے رحمی سے حملہ کیا۔ اور یہ خیال نہیں کیا کہ اس کا آغاز ایسے حالات میں ہوا کہ گریز کا ہونا ناگزیر تھا۔ اور اس کے عدم توازن اور عدم ضابطہ' تعجیل' ناپائداری' شعلہ خیزی' سطح کو تباہ کرنے کا رجحان اور بصری تنظیم' کا مطلب صرف اسی قدر ہے کہ خطوط اور دیواروں پر سر اور لے کو فتح یابی ہوئی' مکان مادیت پر غالب آگیا۔ اور تکوین نے وجود پر برتری حاصل کرلی۔ اب انھیں عمارات نہیں کہا جاسکتا۔ یہ خانقاہیں 'قلعے' اور گرجے جن کی ڈیوڑھیاں اور دہلیز اڑ رہے ہیں اور ادراک کے عاری صحن اور ان کی نفیس سیڑھیاں' رواق' دیوان خانے خلوت گاہیں یہ سب نغمات ہیں۔ آہستہ رو رقص' سنگی نغمات عشق' استرکاری کا سرود خلوت' استر کاری کے مسالے' سنگ مرمر' ہاتھی دانت اور عمدہ چوبی تسلوس' لہریا دار' خرطوس' اور منڈیروں پر اڑتے ہوئے پرندوں کی زیر و بم۔ ان عمارت کو یہی کچھ کہا جاسکتا ہے۔ دنیا کی تعمیرات میں ڈریسڈن زوونگر ہی ایک ایسی عمارت ہے' جسے مکمل طور پر موسیقی کا شاہکار کہا جاسکتا ہے۔ اس میں ایسی آرائش کی گئی ہے' جو پرانے وائلن پر دیکھی جاسکتی ہے۔ وہ چھوٹے ساز بینے کا زود رو ساز ہے۔

اس صدی کے دوران جرمنی میں بڑے بڑے موسیقار اور اس لحاظ سے بڑے بڑے ماہرین تعمیرات بھی پیدا ہوئے۔ (پوپل مان' شلوٹر باہر۔ نیومان' فشرہاں ارلاچ' ڈن زن بوفر) جرمنی نے روغنی نقاشی میں کوئی کردار ادا نہیں کیا' اس کے برخلاف مزامیری موسیقی میں اس ملک میں نمایاں کارنامے انجام دیے گئے۔

(۷)

ایک لفظ تاثریت (Impressionism) ہے۔ جو مانیٹ کے دور میں زیر استعمال آیا (وہ بھی حقارت آمیز انداز میں جیسا کہ باروق اور روکوکو) مگر اس سے فاؤستی طریق کار کی مخصوص صفات کا بخوبی اظہار ہوتا ہے۔ جسے روغنی نقاشی سے پروان چڑھایا گیا۔ مگر جیسا کہ بالعموم ہم اس کا ذکر کرتے ہیں کہ اس تصور میں نہ تو معانی کا طول ہے نہ عرض' جن کا ہونا ضروری تھا۔ ہم اسے اس قدیم فن کا نتیجہ یا ایک شاخ سمجھتے ہیں جو قدیم زمانے میں یہاں مروج تھا۔ فی الحقیقت وہ شروع سے آخر تک اسی خطے کی ملکیت ہے کسی تاثر کی نقل کیا ہے؟ کوئی شے جو خالص مغربی ہو' کوئی شے جو باروقی تصورات سے متعلق ہو یا غیر شعوری طور پر رومی تصور تعمیر سے کسی حد تک منسلک ہو' اور کلی طور پر نشاۃ ثانیہ کے تصورات کے خلاف ہو۔ کیا اس سے اس رجحان کی نشاندہی نہیں ہوتی کہ بیدار شعور میں ایک گہرا اور ناگزیر رجحان موجود ہے کہ وہ لامتناہی اور خالص مکان کو محسوس کرے اور اسے غیر مشروط حقیقت کے طور پر تسلیم کرے اور اس کے اندر مزید حسی تصورات کو ثانوی اور مشروط حقیقت کی حیثیت دے؟ ایک رجحان جو انسان کو فنی تخلیق کے راز سے آشکار کرتا ہے۔ مگر اس کے علاوہ اس کے مزید ہزاروں مظہر ہیں۔ کیا اس موقع پر کانٹ کا یہ نظریہ کہ "مکان ہی شعور کی اولین فعالیت ہے" ایک نعرے کا وجود اختیار نہیں کرتا۔ جس سے لیونارڈو کی تحریک کا آغاز ہوا؟ تاثریت اقلیدس کے عالمی احساس کی داخلیت ہے۔ یہ صناعی کی زبان سے زیادہ سے زیادہ موسیقی کے قریب ہونے کے امکانات کی متجسس ہے' اشیاء کے جو تاثرات ہم پر قائم ہوتے ہیں' اور جو کسی نہ کسی حد تک منعکس ہوتے رہتے ہیں' ان کی تخلیق اس لیے نہیں ہوئی کہ وہ اشیاء کسی خاص مقام پر موجود ہیں' اس لیے ان کا تاثر ناگریز ہے' بلکہ اس لیے بھی کہ وہ اپنی ذاتی حیثیت میں وہاں موجود نہیں۔ اشیاء کے لیے ضروری نہیں کہ وہ مجسم ہی ہوں' جبکہ مکان میں ہلکی سی رکاوٹ بھی' بلکہ اس کی غیر حقیقی جسامت کو بھی موئے قلم سے ظاہر کرنا ہوگا۔ جس کا ادراک ہوا یا جس کا ابلاغ کیا گیا وہ اس رکاوٹ سے پیدا ہونے والا تاثر ہے جسے خاموشی سے جانچا گیا اور وسعت کی فعالیت کی ماورائیت کے طور پر پیش کردیا گیا۔ فنکار کی بصیرت جسم کے اندر گھس جاتی ہے' اس طرح جسمانی حدود کا جادو ٹوٹ جاتا ہے اور مکان کی عظمت کا ادراک ہونے لگتا ہے' اور اس تاثر کے ساتھ' اور اس کے اثرات کے تحت' اسے حسی عناصر کی لامتناہی صفت حرکت کا احساس ہوتا ہے جو کہ مجسمہ وش حقیقت کے بالکل برعکس ہے' جو اٹراکیہ کی دیواری نقاشی میں دیکھا جاتا ہے۔ لہٰذا ایسی کوئی تاثریت نہ تو موجود تھی اور نہ ہے' جسے یونانی کہا جاسکے۔ اگر کوئی ایسا فن دنیا میں موجود ہے' جو تاثریت سے عاری ہے' تو وہ صرف کلاسیکی مجسمہ سازی ہی ہے۔

تاثریت عالمی احساس کا جامع اظہار ہے اس لیے اس سے ہماری موخر ثقافت کے مکمل قیاس کے نفوذ کا ہونا ضروری ہے۔ تاثراتی ریاضی بھی ایک حقیقت ہے' جو بالارادہ اور صاف صاف بصری حدود کو ماورائیت عطا کرتا ہے۔ یہ ایک تجزیاتی عمل ہے جو نیوٹن اور لیبنیز کی تقلید میں وجود میں آیا۔ یہ مرئی اعداد کے تصور اجسام سے متعلق ہے۔ یہ ایک فی الجملہ اجتماعی ہندسہ ہے۔ اسی طرح ایک تاثراتی طبیعات بھی ہے' جو

اجسام کے مجموعی نظام اوقات کی بجائے ایسی وحدوتوں کا مشاہدہ کرتا ہے۔ جو بظاہر عوامل متغیرہ کے مابین ارتباط کے کوئی اور مشاہدہ نہیں کرتا۔ تاثراتی اخلاقیات کا بھی اپنا وجود ہے' جس میں المیہ' منطق اور مسلک کے تحت تاثراتی عیسائیت بھی شامل ہے۔

کوئی نقاش' موسیقار یا فن کار ہو اپنے فن کی تخلیق کے لیے ہلکی ضربات سے کام لیتا ہے۔ وہ موئے قلم کی ضربات ہوں یا انگلیوں کی تھاپ۔ تصاویر یا سر تال کی تشکیل کے لیے یہ ضربات ہی ناگزیر ہیں۔ فاؤستی ثقافت کے انسان کو ان میں ایک کائنات صغیر کا مشاہدہ ہوتا ہے۔ خواہ وہ بصری ہو یا سمعی' اس سے لامتناہی کی حقیقت کا احساس ہوتا ہے۔ جو ناگریز پا بھی ہے اور غیر مادی بھی' مگر مقصد کی نشاندہی کرتی ہے۔ گویا وہ حقیقت کو وجود کا روپ عطا کرتی ہے۔ ان حرکات کی قوت کا کوئی بدل نہیں 'یہ غیر متحرک اور جامد اشیاء کو متحرک اشیاء میں تبدیل کردیتی ہیں۔ تیتیان کے آخری فن پاروں سے لے کر کوروٹ اور منزل تک مادہ لرزیدہ ہو کر مائع کی طرح پر اسرار دباؤ کے تحت' جو موئے قلم کی ضربات اور ٹوٹے پھوٹے رنگوں اور روشنیوں سے پیدا ہوتا ہے ' بہنے لگتا ہے۔ یہ تلاش مقصد کی وہی جدوجہد ہے۔ جس کے تحت باروق موسیقی کو نغماتی موضوعات ملے۔ اور سر اور تال میں موضوعات کو داخل کرنے کے تکلف سے نجات ملی۔ اس طرح یک جتی کا حسن' مزامیری رنگ' توازن اور رفتار نے مل کر صوتی تصویر کی تکمیل کی ۔اس عمل کا آغاز تیتیان کے ایام سے ہوا۔ اور مقصدی غنائیہ کی ترتیب و تشکیل تک جاری رہا۔ جو ویگنر نے روشناس کرایا اور جدید دنیا کے احساس اور تجربات کو اپنے قبضے میں لے لیا۔ جرمن موسیقی اپنے کمال پر تھی۔ یہ فن شاعری میں بھی نفوذ کرگیا (جرمنی نغمات جن کی مثال فرانسیسی نغمات میں عنقا ہے) اور اس کے نتیجے میں شاہکاروں کا ایک سلسلہ عمل میں آیا' جو گوئٹے کی آخری نظموں (ارفاسٹ سے لے کر ہولڈرلین کی آخری نظموں تک) ایسے اشعار اور بند تخلیق ہوئے۔ جن پر ابھی تک زیادہ توجہ نہیں دی گئی۔ان کو جمع کرنا تو دور کی بات ہے۔ بہرحال ان اشعار میں دنیا کے تمام تجربات اور احساسات کی ترجمانی کی گئی ہے۔ ایک چھوٹے پیمانے پر اس میں کوپرنیکی اور کولمبس کی تمام کامرانیوں کا اعادہ کیا گیا ہے۔ کسی اور ثقافت میں اس قدر متحرک اور موثر زبان کا سرمایہ موجود نہیں۔ نہ کوئی اور متعلقہ ذرائع اظہار کا اتنا ذخیرہ موجود ہے۔ ہر نقطہ یا موئے قلم کی ضرب پر چھوٹے سے نغمے کی لے سے حیران کن حسن پیدا ہوتا ہے۔ جو فضائے بسیط کی تخلیقی توانائی سے تخیل کے تازہ عناصر کو غذا فراہم کرتا ہے۔ مساکیو اور پائیرو ڈیلا فرانسیسکا کی تخلیقات میں ہم طبعی جسم' ہوائی غسل کرتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ لیونارڈو پہلا فن کار تھا۔ جس نے روشنی اور اندھیرے کی عبوری صورت کو سمجھا۔ نازک کنارے اور ایسے خاکے جو گہرائی میں غائب ہوجائیں' روشنی اور اندھیرے کے علیحدہ علیحدہ مقامات' جن میں انفرادی شکلیں اس طرح دکھائی گئی ہیں کہ انھیں علیحدہ علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ بالآخر ریم برانٹ میں اشیا محض رنگین تاثرات میں گم ہوجاتی ہیں۔ اور اشکال کی مخصوص انسانی شبیہ ختم ہوجاتی ہے۔ اور اس کی جگہ برش کی ضربات اور پیوند لے لیتے ہیں' جن سے ہمیں تند خو' ہیجانی توازن عمق کا اندازہ ہوتا ہے۔ فاصلے کی یہ تعبیر مستقبل کی نشاندہی کرتی ہے۔ کیونکہ تاثریت اپنے قبضے میں لیتی ہے' وہ مفروضے کے لحاظ ۔یہ یکتا ہے' اور یہ ظاہر کرتی ہے کہ حال کبھی مراجعت نہیں کرتا۔ کوئی منظر فطرت تکوین میں موجود

نہیں رہتا' بلکہ ایک گریز پا تاریخی لمحہ ہے جو منظر مذکور کی یاد دلاتا رہتا ہے۔ جیسا کہ ریم برانٹ اپنی تخلیقات میں مجسمہ سر کی محض برجستہ کاری نہیں' بلکہ اعتراف کی دوسری شبیہ ہے۔ جیسا کہ اس کے موئے قلم کے فن کی ضرب آنکھ نہیں بلکہ آنکھ کی بصارت کا انداز پیش کرتی ہے۔ ابرو کی بجائے تجریہ اور ہونٹوں کی بجائے جذباتیت سے روشناس کراتی ہے۔ تاثریت کے تحت تخلیق کردہ تصویر ناظر کو صرف پیش منظر کے نظارے تک محدود نہیں رکھتی' بلکہ ایک دوسرا چہرہ یعنی قدرتی منظر کے مشاہدے کے ساتھ ساتھ اس کی روح کا نظارہ بھی سامنے لے آتی ہے۔ خواہ ہم کلاڈ لورین کا "کیتھولک بہادرانہ منظر فطرت" دیکھیں یا کوروٹ کا "نقش منظر" یا کوئپ کا سمندر' دریا 'کنارے اور گاؤں یا وان گوئن کی ایسی ہی تخلیق کا مشاہدہ کریں' تو ہمیں تصویر کے قیاسی پس منظر میں ایک یکتا حدوث' اور ناقابل تصور واقعہ نظر آئے گا۔ جو پہلی دفعہ منظر عام پر لایا گیا ہو۔ اور اس کے دوبارہ ظہور کا امکان نہ ہو۔ فطری مناظر کے اس کردار اور قیاس سے محبت (یہ ایک ایسا منظر ہے جس کا دیواری نقاشی میں تصور بھی نہیں کیا جاسکتا اور کلاسیکی فن میں جس کے لیے مستقل پابندی عائد ہے) کی بنا پر پیکر سازی کا فن عام انسانی شبیہ سازی سے بلند ہو کر عالمی نمائندگی اور خودی کی علامت بن جاتا ہے۔ نقاش اپنی صورت کی صورت گری کرتا ہے اور ناظر اس میں اپنی صورت کا مشاہدہ کرتا ہے۔ جب فطرت کی وسعت فاصلے کی صورت اختیار کرتی ہے۔ تو اسے قضاؤ قدر سے شناسائی نصیب ہوتی ہے۔ اور اس فن میں جس میں السیاتی' بدروحی' قہقہہ زن اور نوحہ کناں مناظر فطرت میں متعدد ایسی اشیا ہیں۔ جن کا دوسری ثقافتوں کے لوگوں کو کوئی تصور نہیں۔ اور اسے جاننے کے لیے ان کے پاس کوئی وسیلہ بھی نہیں۔ کوئی شخص جو صوری عالم یونانی سرابی نقاشی کی بات کرے' تو اس کے متعلق یہی کہا جاسکتا ہے کہ اسے اعلیٰ ترین آرایش کی تنظیم اور بے روح نقالی کا فرق معلوم نہیں۔ گویا وہ بندر کی طرح کی آوازیں نکالتا ہے اور نقل کرتا ہے۔ اگر لائسی پس نے کہا (پلائنی کی روایت ہے) کہ اس نے ان انسانوں کی نمائندگی کی' جو اس کے مشاہدے میں آئے ۔ اس کی آرزو تھی کہ کوئی بچہ 'یا عام آدمی' یا کوئی وحشی اس کا موضوع بنے۔ وہ کسی فنکار کو اپنا موضوع بنانا نہیں چاہتا تھا۔ اعلیٰ اسلوب ' معانی' شدید ضرورت 'فن کے موضوعات میں شامل نہیں ہوتے' غاروں میں رہنے والے بھی اور پتھر کے زمانے کے لوگ بھی اگرچہ نقاشی کرتے رہے۔ فی الحقیقت یونانی نقاش اگر اپنے موضوعات کا انتخاب کرتے تو ان کی نقاشی زیادہ بہتر ہوتی۔ پومپئی اور اوڈیسی کی تصاویر میں بھی روی مناظر فطرت بطور علامت ہی استعمال ہوئے ہیں۔ ایسی صورت میں یہ اجسام کا مجموعہ ہے جو پیش کیا گیا ہے۔ چٹانیں' درخت اور سمندر بھی بطور ایک جسم جو متعدد اجسام کا جزو ہے۔ ان میں گہرائی مفقود ہے۔ صرف سطحیت ہے۔ فی الحقیقت جن اشیاء کا اظہار مقصود تھا' وہ کسی حد تک فاصلے پر رکھے جاتے۔ (یا کم از کم قریب نہ ہوتے) یہ محض ایک تیکنیکی مشورہ ہے۔ اس کا فاؤستی فن کے تصور فاصلہ کے اظہار سے قطعاً" کوئی تعلق نہیں۔

(۸)

میں نے قبل ازیں کہا ہے کہ روغنی نقاشی سترہویں صدی کے خاتمے تک غائب ہوگئی۔ جبکہ اس کے

عظیم اساتذہ یکے بعد دیگرے اس دنیا سے رخصت ہوگئے۔ تو اس صورت میں سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا تاثریت (اس کے موجودہ محدود معانی میں) انیسویں صدی کی پیداوار ہے؟ کیا اس عبوری دور میں جو دو صدیوں پر محیط ہے۔ نقاشی کا فن زندہ رہا؟ کیا یہ ابھی تک زندہ ہے؟ مگر ہمیں ظاہری صورتوں سے دھوکے میں نہیں آنا چاہیے۔ نہ صرف یہ کہ ریم برانٹ اور ڈیلاکرو لیکس یا کانسٹیبل کے دور تک ایک بانجھ دورانیہ گذرا ہے کیونکہ جب ہم زندہ فن کے متعلق سوچتے ہیں' جس میں اعلیٰ علامتی نظام موجود ہو۔ تو وہ صرف ریم برانٹ کا فن ہی اس معیار پر پورا اترتا ہے۔ اٹھارویں صدی کے وہ فن کار جو صرف آرائشی تخلیقات کے صناع ہیں۔ انھیں شمار نہیں کیا جاتا۔ مگر اس کے بعد جس فن کا آغاز ڈیلا کروکس اور کانسٹیبل سے ہوا' قطع نظر تیکنیکی تسلسل کے یہ اس کام سے بالکل مختلف تھا۔ جس کا ریم برانٹ پر خاتمہ ہوگیا تھا۔ انیسویں صدی میں نقاشی کا نیاباب شروع ہوا۔ (یعنی انیسویں صدی سے لے کر تہذیب نو تک) اس دور میں فن میں قدرے بیداری کی خوش فہمی پیدا ہوئی اور اس دور کے فن کاروں نے اپنے لیے نئی اصطلاح "بیرون در مکتب مصوری" وضع کی۔ جس سے اس دور کی مصوری کے کردار کا پتہ چلتا ہے۔ اور اہمیت اور ماحول کی وضاحت ہوتی ہے۔ اس میں شعوری' ذہنی اور ٹھنڈے دل سے غور و فکر کے بعد اس رجحان سے انقطاع تعلق کا پتہ چلتا ہے' جسے خاکستری مرکب (Brown Sauce) کا نام دیا گیا۔ اور اساتذہ فن سے خاکی رنگ کو واحد صوفیانہ رنگ کے طور پر قبول کرلیا۔ اس پر متعدد مدارس فکر کی نقاشی کی بنیاد رکھی گئی۔ بالخصوص ڈچ اسکول نے بڑے جوش و خروش سے اسے قبول کیا۔ مگر جلد ہی وہ روکوکو میں مدغم ہوگیا۔ یہ خاکستری رنگ فضائے بسیط کی لامتناہیت کی علامت ہے۔ اس سے فاؤستی ثقافت نے محض پردہ مصوری سے بہت سا روحانی کام لیا۔ پھر اچانک ہی اسے فطرت کے خلاف جرم قرار دینے لگے۔ اس کی کیا وجہ ہوئی؟ کیا اس کی یہ وجہ نہیں کہ اس رنگ کی روح کو مذہبی قرار دے لیا گیا تھا؟ اور اسے آرزو مندی کی علامت سمجھ لیا گیا؟ اس کے ساتھ جو زندہ فطرت کے معانی منسلک تھے۔وہ سب پھسل کر الگ ہوگئے۔ مغربی بین الاقوامی مادیت نے راکھ ہوا میں بکھیر دی' جس سے ہلکا سا شعلہ دوبارہ وجود میں آگیا۔ جو مانٹ کی صرف دو نسلوں تک محدود رہا۔ اور پھر ختم ہوگیا (قارئین کو یاد ہوگا) میں نے قبل ازیں بھی گریون والڈ' کلاڈ اور جیار جینون کے سبز رنگ کو شریفانہ قرار دیا تھا۔ اور کہا تھا کہ یہ کیتھولک مسلک کا فضائے بسیط کا رنگ ہے اور ریم برانٹ کا ماورائی خاکستری رنگ پروٹسٹنٹ فرقے کا رنگ ہے۔ اس کے برخلاف بیرون در نقاشی کے نئے رنگ لامذہبیت کی علامت ہیں بی تھوون کے ماحول اور کانٹ کی کوبی توضیحات' تاثریت پھر سطح ارضی پر آگئی۔ اس کے مکان کا تصور تو کیا جاسکتا ہے' مگر اس کا تجربہ نہیں کیا جاسکتا۔ اس کا مشاہدہ تو کیا جاسکتا ہے' مگر اس پر غور و فکر ممکن نہیں۔ اس میں ہم آہنگی تو ہے مگر قضاؤ قدر کا تصور مفقود ہے۔ اس میں طبیعات کی مقصدیت تو موجود ہے مگر وہ رشد و ہدایت نہیں جو کہ ریٹ اور مانٹ اپنے مناظر فطرت میں پیش کرتے ہیں۔ روسو کی المناک پیش گوئی جس فطرت کی طرف مراجعت کا ذکر ہے' اس قریب المرگ فن پر صادق آتی ہے۔ اگرچہ یہ سست رفتار ہے' مگر روز بروز فطرت کی طرف رواں ہے۔ جدید فن کار ایک مزدور ہے' تخلیق کار نہیں' وہ پہلو بہ پہلو رنگوں کا مسلسل نظارہ تو پیش کرسکتا ہے' مگر ایک لطیف تسوید موئے قلم کی ضربات کا رقص' اس کے ہاتھ میں عموی کرختگی' رنگوں کی بھرمار' نقاط کے بے سروپا مربع بندی اور لاتعداد غیر نامیاتی مردہ اجسام میں تبدیل

ہوجاتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نقاش کے ہاتھ میں سفیدی کرنے والے کی کوچی اور تولیا تھا۔ کریچ پر روغنی نقاشی کی منصوبہ بندی کو زیر عمل لایا جاتا ہے' مگر متعدد مقامات خالی چھوڑدیے جاتے ہیں ۔ یہ ایک پر خطر فن ہے بے حد محتاط ' سرد مزاج' بیمار۔ ایک ایسا فن جو زیادہ پختہ اعصاب کے لیے ہے۔ مگر تیکنیکی مشکلات پر حاوی ۔ آخری حد تک سائنسی ۔ ہر اس شے سے ظاہر جس کا مقصد تیکنیکی مشکلات پر قابو پانا ہو۔ اپنی منصوبہ بندی کا شدت سے پروثوق۔ بوالہوس' گلے کا ہار' جس سے جان چھڑانا مشکل ہو۔ روغنی نقاشی کا شاندار دور لیونارڈو سے شروع ہوکر ریم برانٹ تک چلتا ہے۔ اور بوڈلیئر کی وجہ سے اسے فرانس میں بھی پذیرائی ہوئی۔ کوروٹ کے روپہلی فطری مناظر' جن پر خاکستری ۔سبز رنگ استعمال کیا گیا ہے' اس دور میں بھی قدیم اساتذہ کے روحانی خواب تھے۔ مگر کوربٹ اور مانیٹ 'صرف طبعی مکان پر دسترس رکھتے ہیں۔ یعنی حقیقی فضائے بسیط' لیکن لیونارڈو نے جس محو استغراق دریافت کار کو پیش کیا ہے' وہ تجرباتی نقاشی سے مات کھا جا[تا] ہے۔ کوروٹ کا ابدی طفلک فرانسیسی تو ہے' مگر پیرس سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ مگر وہ اپنے فطری مناظر میں ماورائیت کا عنصر کسی بھی جگہ بلکہ ہر جگہ تلاش کرلیتا ہے۔ کوربٹ' مانیٹ سی زانے بار بار شبیہ سازی کر[تا] ہے۔ اس میں وہ محنت کرتا ہے۔ تکلیف برداشت کرتا ہے۔ مگر روحانیت پیدا کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ فاؤ نینینبیلونے جنگل' دریائے سین کا کنارہ ۔(بمقام ارجن ٹی یول) یا آرلس کے نزدیک ایک خوبصورت وادی کی تصویر کشی کی۔ ریم برانٹ کے زوردار فطری مناظر' کائنات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مانیٹ کی تصاویر ریلوے سٹیشن کے قرب و جوار میں رہتی ہیں۔ بیرون در مصورین عام طور پر عظیم شہروں کے سچے باشندے ہوتے ہیں۔ یہ اپنی نقاشی میں ایسے نمونے پیش کرتے ہیں' جن میں فضائی وسعت کی موسیقی سنائی دیتی ہے' انھیں ہسپانیہ یا ہالینڈ سے کوئی تعلق نہیں۔ ویلاس کوئز' گویا' ہوبیما' فرانز ہالز' سے لے کر۔ (انگلستان کی مناظر فطرت کی نقاشی اور بعد ازاں جاپانی کی مدد سے) اس فن کو تجارتی سائنسی بنیادوں پر دوبارہ بیان کیا جائے۔ یہ ایک طبعی سائنس ہے' جو فطری تجربے سے بالکل مختلف ہے۔ دماغ کا دل سے 'مقابلہ' یعنی علم اور مسلک یا عقیدے کے مابین مناقشہ کی صورت ہے۔

جرمنی میں صورت حالات مختلف تھی۔ جبکہ فرانس میں اسی عظیم دورسہ فکر کا خاتمہ کیا جارہا تھا۔ جرمنی میں یہ کوشش ہورہی تھی' کہ اسے آگے نہ نکلنے دیا جائے کیونکہ ایک خوبصورت اسلوب میں جو رومان وازمان' کے۔ ڈی۔ فریڈرک اور رونج سے لے کر ماریس اور لیسی تک تیکنیک میں ایک مسلسل ارتقاء کی بنیاد نظر آتی ہے۔ اور اگر نیا مدرسہ فکر وجود میں آبھی جائے' تو وہ بھی اس سے منقطع نہیں ہوسکتا۔ متاخر جرمن نقاشوں کی قوت میں اسی نقطے پر کمزوری آجاتی ہے۔ جبکہ فرانسیسیوں نے باروق کی روایت کے تسلسل پر اپنے فن کی بنیاد رکھی۔ اور چارڈوں اور کوروٹ کو اپنا رہنما تسلیم کیا۔ جبکہ کلاڈ لورین اور کوروٹ میں ارتباط موجود تھا۔ روبن اور ڈیلا کرو لیکس جو اٹھارویں صدی کے عظیم فن کار تھے 'ماہر موسیقار تھے۔ بی تھوون کے بعد اس موسیقی نے داخلی تبدیلیوں کے بغیر اپنا راستہ تبدیل کرلیا۔ (جرمنی کی رومانی تحریک کا رکا' ایک طریق) اور واپس پیکر سازی ہی وہ شعبہ ہے' جس میں جرمن اساتذہ فن پھلے پھولے۔ کیونکہ پیکر سازی اور مناظر فطرت کی نقاشی ہی موسیقی کا راز ہیں۔ اس میں ای کنڈوروف اور مورانک تھوما اور بوکلین سب

کی کاوشیں شامل ہیں۔ مگر ایک غیر ملکی استاد سے یہ درخواست کی گئی کہ مقامی روایات میں جو کمی تھی' اسے پورا کرے اور اس کے نتیجے میں یہ تمام کے تمام نقاش پیرس روانہ ہوگئے۔ جہاں پر انھوں نے ۱۶۷۰ء کے پرانے اساتذہ کا مطالعہ کیا اور ان کی تقلید میں مصوری کی۔ مانیٹ اور اس کے حلقے نے بھی ان سے استفادہ کیا۔ مگر اس میں ایک فرق تھا کہ فرانسیسیوں نے اس فن میں جو کچھ حاصل کیا وہ ان کے پاس پہلے ہی سے صدیوں سے موجود تھا۔ جبکہ جرمنوں نے تازہ خیالات اور قطعا" مختلف تاثر قبول کیا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ انیسویں صدی میں کہ جرمنی کے صوری فن (ماسوائے موسیقی) بے موہی مظاہر تھے۔ جنھیں تعجیل تمنا' بدحواسی اور پریشاں خیالی کے تحت جو مقصد اور ذرائع دونوں میں موجود تھی' حاصل کیا گیا۔ فی الحقیقت ان کے پاس ضائع کرنے کے لیے کوئی وقت ہی نہ تھا' وہ سطح جو جرمن موسیقی یا فرانسیسی نقاشی نے صدیوں میں حاصل کی تھی۔ اسے جرمن دو نسلوں میں پالینا چاہتے تھے۔ وہ فن جو ختم ہورہا تھا۔ اسے آخری سہارا مل گیا' اور اس آخری سہارے کی یافت کے لیے گمبیر دوڑ کی ضرورت تھی۔ اور تمام ماضی کو کھنگالنا تھا۔ لہٰذا صورت گری کے ادراک کے لیے بلند پایہ فاؤستی میرین اور بک لین کی رہنمائی درکار تھی۔ جبکہ جرمن موسیقی کی ناہمواریت کی یقینی روایت کا (بروکز کی مثال دیکھیں) حصول ناممکن تھا۔ فرانسیسی تاثراتی فن اپنے منصوبے کے عین مطابق تھا۔ اور وہ روح کی کمزوریوں کے اظہار کے لیے السیاتی مواد سے بھرپور تھا۔ اس کے برخلاف جرمن ادب کی وہی حالت تھی' جو جرمن مصوری کی تھی۔ گوئٹے کے زمانے ہی سے ہر عظیم شاہکار محض اس غرض سے تخلیق ہوتا تھا' کہ وہ کچھ حاصل کرلے۔ اس لیے وہ مجبور تھا کہ کوئی فیصلہ کن اقدام کرے۔ جیسا کہ کلیسٹ نے اپنے آپ کو شیکسپیئر اور سٹینڈ ہال دونوں کی طرح محسوس کیا۔ اور اس کے لیے سخت جدو جہد کی۔ اور وہ اپنی تخلیقات میں ترمیمات اور قطع و برید کرتا رہا۔ مگر اس کا کوئی نتیجہ نہ نکلا۔ اس نے دو صدیوں کا نفسیاتی فن ایک اکائی میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ ہیبل نے ہملٹ سے لے کر روز مرشولم تک کے تمام مسائل ایک ہی ڈرامے میں یکجا کرنے کی کوشش کی' اسی طرح منزل' لینبن اور مارلیس نے قدیم اور جدید نمونوں کو زبردستی ایک صف میں لانے کی بے مقصد کاوش کی۔ ریم برانٹ کلاڈ' وان گوئین' واٹیو' ڈی لیکورس کوربٹ' اور مانیٹ۔ سب ایک ہی صف میں استادہ ہیں۔ جبکہ منزل نے داخلی طور پر ذرا جلد مانیٹ کے حلقے کی دریافتوں کا ادراک کرلیا تھا۔ لیبل کو اس میں بہت کم کامیابی ہوئی' جبکہ کوربٹ نے کوشش کی اور ناکام ہوا۔ ان کی تصاویر میں قدیم اساتذہ کے مابعد الطبیعاتی خاکستری اور سبز رنگوں کی جھلک ہے۔ اور داخلی تجربات کا بخوبی اظہار کرتے ہیں۔ میرل نے پروشیا کے روکوکو فن کے بعض تجربات کو دہرایا' اور بعض اشیا کا دوبارہ شعور و ادراک حاصل کیا۔ مارلیس نے کسی حد تک روبین کی خوشہ چینی کی' اور فراجی ڈان نے ریم برانٹ کی پیکر تراشی کی تقلید کی۔ علاوہ ازیں نگار خانوں میں خاکستری رنگ نے جو سترہویں صدی کی روایت تھی۔ ایک دوسرے فن میں مقام حاصل کرلیا' جوکہ جذبات کا شدید فاؤستی فن تھا۔ ریم برانٹ نے دوسرے فنون کی طرح اس میں بھی اپنے آپ کو ایک عظیم استاد منوالیا۔ ریم برانٹ نے اس کے کام میں کسی حد تک پروٹسٹنٹ علامات موجود ہیں' جو وہ جنوبی کیتھولک مصوروں کے مقابلے میں کسی قدر مختلف انداز میں پیش کرتا ہے۔ اور نیلے سبز رنگ کے پردوں کو قبول نہیں کرتا۔ اور لائیل جو خاکستری رنگ کا آخری فن کار تھا۔ وہ آخری عظیم نقاش تھا' جس کی تخلیق

کردہ طشتریوں میں ریم برانٹ کی لامتناہیت کی جھلک نظر آتی ہے۔ وہ فطرت کے راز ہائے سربستہ کے اظہار کی کوشش کرتا ہے' مگر کسی منزل تک نہیں پہنچتا۔ بالآخر مارلیس کے فن میں باروق اسلوب کا تمام پختہ ارادہ موجود تھا۔ مگر جیری کالٹ اور ڈامیر اتنے قریب العہد نہ تھے کہ وہ اس ہیئت پر قابو پاسکتے۔ اور اسے مثبت انداز میں زیر عمل لاتے۔ مارلیس میں وہ ہمت نہ تھی کہ وہ اس روایت کی پابندی کرسکتا۔ اس لیے وہ اسے دنیائے نقاشی میں حقیقت کے طور پر روشناس نہ کراسکا۔

فاؤستی فنون لطیفہ کی ٹرسٹان کے عہد میں موت واقع ہوگئی۔ مغربی موسیقی میں اس کے کارنامے عظیم ہیں۔ مگر مصوری نے اس دور میں کوئی حتمی کامیابی حاصل نہ کی۔ میرل اور لیسی نے "آزاد روشنی" میں مل کر گایا اور کسی حد تک قدیم اساتذہ کے فن کو زندہ کیا' جو کمزور ہی رہا۔

ہماری سمجھ کے مطابق شمسی فن کا معاصرانہ لحاظ سے پرگامین کی پیکر تراشی کے ساتھ ہی خاتمہ ہوگیا۔ منصوبہ بندی بائے روتھ کی ہمزاد تھی۔ مشہور قربان گاہ فی الحقیقت بعد کی تخلیق ہے اور اتنی اہم بھی نہیں کہ اسے اس دور کا یادگار کارنامہ کہا جائے۔ ہمیں ایک صدی کے کام کا تصور کرنا ہوگا۔ (۳۳۰ ۔ ۲۲۰ ق م) جس میں حاصل کردہ ترقی جو تغافل کا شکار ہوگئی۔ ویگنر اور بائروتھ' ریگ اور پارسی وال کے خلاف نطشے کے لگائے گئے تمام الزامات ۔۔۔۔ روبہ انحطاط' اور تماشابازی' وغیرہ ممکن ہے کہ اسی انداز میں لگائے گئے ہوں۔ جیسا کہ پیکر تراشی کی منصوبہ بندی کے تحت لگائے گئے تھے۔ اس دور کا ایک شاہکار مجسمہ ۔ ایک صداقت "حلقہ "گائی گیسو ماچیا کی قربان گاہ کے کنگر میں محفوظ ہم تک پہنچا۔ یہ بھی تماشا بازی ہی کا مظہر ہے۔ محرکات صوری کا وہی استعمال ہے جو قدیم متروک اساطیر کے مورچے کے مقامات تھے۔ اسی قسم کی اعصاب شکن بم باری اور (اگرچہ داخلی کمزوری کو کسی طرح پوشیدہ نہیں رکھا جاسکتا) پوری طرح کی خود شعوری پوری قوت اور عظیم برتری کا وجود قائم رہا۔ اس فن میں فائیز مل اور لاؤ ون کا قدیم نمونہ یقینی طور پر شامل ہیں۔

تخلیقی قوت میں زوال کی علامات اس خواہش کی وجہ سے ہیں کہ فن کار کو اس امر کی ضرورت ہے کہ وہ کوئی گول اور مکمل شئے تخلیق کرے۔ اب وہ توازن اور ہیئت سے گریزاں ہے۔ اس کا سب سے نمایاں اگرچہ سب سے اہم نہیں' یہ ذوق ہے کہ وہ بڑے سے بڑی چیز تخلیق کرے۔ یہاں کسی تخلیق کا حجم مقصود نہ تھا۔ جیسا کہ رومی اور اہرام مصری اسلوب میں مروج تھا' بلکہ داخلی عظمت کا اظہار مقصود تھا' جس میں اس کے مزاج کی منافقت شامل نہ ہو۔ قدیم تہذیبوں میں حجم کی عظمت کا تصور یکساں تھا۔ ہم پرگامم کے بعد اسے زیوس اور بیلنس آف چیرس میں بھی مشاہدہ کرتے ہیں۔ جسے رہوڈس کا مجسمہ عظیم یا دیو پیکر کہا جاتا ہے۔ رومی شاہی دور کا فن تعمیر' مصر کا جدید سلطنت کا تعمیری کارنامہ اور امریکہ کی آج کل کی فلک بوس عمارتیں' اس کی مثال ہیں۔ سب سے زیادہ جس امر کی نشاندہی ہوتی ہے وہ من موجی' افراط و تفریط کے شکار وہ روایات ہیں جو صدیوں سے چلی آتی تھیں۔ مگر اب نظر انداز ہورہی ہیں۔ بائروتھ اور پرگامم میں یہ برتر

شخصیات کی حکومت تھی۔ اور ہیئت معینہ کا ریاضیاتی نظام' اور پختہ کار فن کی بلوغت کا ناگزیر انجام یعنی قضاؤ قدر' یہ سب اشیاء ناقابل برداشت محسوس کی گئیں۔ بولی کلیٹس سے لے کر لسی پس تک اور لیی پس سے لے کر گالس کے گروہ تک یہ دور باخ کے متوازی چلتا ہے' بی تھوون سے و یگنر تک بھی یہی دور تھا۔ قدیم فن کار اپنے آپ کو آقا سمجھتے تھے۔ اور متاخرین اپنے آپ کو رسوم وقواعد ہیئت کی بے چین غلام سمجھتے تھے۔ جبکہ پراکسی ٹیلیز اور ہائڈن سخت قواعد و ضوابط کے تحت بھی آزادی اور مسرت سے اظہار مافی الضمیر کرسکتے تھے۔ لیسی پس اور بی تھوون صرف اپنی آوازوں میں بناوٹی تکلف پیدا کرتے تھے۔ ہر زندہ فن کی علامت میں ارادے' ناگزیریت' امکان' اور مقصد کا خود تصدیق عمل۔ اور انصرام میں غیر شعوری لگن کا خالص اتحاد لازمی ہے۔ فن اور ثقافت کا اتحاد ماضی کا اصول تھا' جو اب ترک ہوچکا ہے۔ کوروٹ اور ٹی پولو موزارٹ اور سم روزہ میں ابھی تک مادری زبان کی مہارت موجود ہے۔ اور اس کے بعد قلب ماہیت کا آغاز ہوتا ہے۔ اس امر کا ہر شخص کو احساس ہے کہ کوئی بھی اسے روانی سے بولنے سے قاصر ہے۔ کوئی زمانہ تھا کہ آزادی اور ضرورت یکساں عوامل تھے۔ اور اب آزادی کا مفہوم عدم تنظیم لیا جاتا ہے۔ ریم برانٹ یا باخ کے زمانےمیں جن ناکامیوں سے ہم آشنا ہیں' وہ ناقابل فہم ہیں۔ صورت کا انجام یا تو کسی نسل سے متعلق ہوگا یا مدرسہ فکر سے۔ اور انفرادی رجحانات سے ہرگز نہیں۔ عظیم روایات کے زیر اثر پوری کامیابی کا امکان ہوتا ہے۔ اور اس میں معمولی فن کار بھی کامیاب ہوجاتا ہے۔ کیونکہ زندہ فن اسے فرض منصبی کے قریب لے آتا ہے۔ اور فرض منصبی اس کی ذات کے قریب تر ہوجاتا ہے۔ آج کے فن کار جو کچھ کرنا چاہتے ہیں وہ کر نہیں پاتے' کیونکہ تربیت کے مقابلے میں ذہانت کامیاب نہیں ہوسکتی۔ جبکہ باقاعدہ تربیت کا وجود باقی نہیں۔ اس کا تجربہ ہر فن کار کو ہوا ہے۔ ماریس ایسے تمام عظیم منصوبوں کی بجاآوری سے قاصر رہا۔ اور لیتی اپنی آخری تصاویر میں کوئی بات پیدا نہ کرسکا۔ اور ان پر اس قدر تکرار سے بار بار قلم چلایا کہ وہ بے جان اور سخت ہوگئیں۔ سیزانے اور ری نوئر اپنے اعلیٰ درجے کے کام کو ناتمام چھوڑگئے۔ کیونکہ وہ کاوش جو انھیں کرنا ضروری تھی کرنے سے محروم رہے۔ مانیٹ جب تیس' تصاویر بناچکا تو تھک گیا۔ اور اس کی تخلیق "شہنشاہ" میکسی ملن کا شکار حد سے فزوں احتیاط کے باوجود' جو تصویر کے ہر جزو سے ظاہر ہے' وہ اس قدر کامیابی حاصل نہ کرسکی جو گویا نے بغیر کسی کاوش کے اپنی تخلیق "تیسری مئی کا شکار" میں حاصل کی۔ باخ' ہیڈن' موزارٹ اور ان کے علاوہ اٹھارہویں صدی کے ہزاروں موسیقار اپنے نغمات کو معمول کے مطابق مکمل کرنے لگے۔ مگر و یگنر اچھی طرح سے جانتا تھا' وہ اسی وقت اوج کمال تک پہنچ سکتا ہے' جب وہ اپنی پوری قوت صرف کرے گا۔ اور اپنی فنی صلاحیتوں میں سے آخری اونس تک لگادے گا۔

مانیٹ اور و یگنر میں گہرا تعلق ہے۔ جو حقیقت میں ہر ایک کے مابین نہیں ہوتا۔ گر بوڈلیئر نے بغیر کسی غلطی کے اس ارتباط کا ادراک کرلیا' اور اس نے انحطاط کا فورا" پتہ چلالیا۔ کیونکہ تاثریت کے ایک پیروکار کے لیے فن کا خاتمہ اور عروج دونوں ہی یکساں متاثر کن ہوتے ہیں۔ اور ان کے نتیجے میں اس کے موئے قلم کی ضربات اور رنگ کے چھینٹے فضائے بسیط میں نیا جہاں تخلیق کرتے ہیں۔ اور یہی تھا جو و یگنر نے تین تال سے حاصل کیا۔ اس کے ان تین تال کے نغمات میں تمام دنیا کی روح جمع ہوجاتی تھی۔ تاروں بھری

رات کے رنگ ' تیرتے ہوئے بادل جو خزاں کو بہار بنادیتے ہیں' اور اس غمزدہ دنیا میں سورج کا طلوع اور دھوپ فاصلوں کی اچانک جھلک ' تباہی کی قربت' یاس اور اس کے خلاف جاں توڑ کوشش 'کوئی بھی موسیقار اس سے قبل ان کیفیات کو نغمات میں نہ ڈھال سکا۔ وہ چند سروں میں مساوتوں کے تمام فاصلے طے کرلیتا۔ مغربی موسیقی اور کلاسیکی صناعی کے مابین فرق اسی سے بخوبی ظاہر ہوتا ہے۔ مغربی موسیقی میں ہرشے غیر مجسم لامتناہیت میں تحلیل ہوجاتی ہے۔ خطوط پر مبنی کوئی موسیقی بھی بے معنی سروں میں سر نہیں ٹکراتی' بلکہ ایک عجیب و غریب دعوت مبارزت کو متخیلہ فضا میں قبول کرتی ہے۔ اور تاریک اور خوفناک عمق سے حرکات ابھرنے لگتے ہیں۔ اور ان لمحات میں چمکدار تیز سورج ہر شے کو نور کے دریا میں غرق کرلیتا ہے۔ پھر اچانک وہ ہم سے اتنا قریب آجاتا ہے کہ ہمیں سکڑنا پڑتا ہے۔ وہ ہنستا ہے' بہلاتا ہے' ڈراتا ہے'اور آنا"فانا" تانت میں غائب ہوجاتا ہے۔ اور پھر دور کے فاصلوں سے واپس آجاتا ہے۔ مدھم شکستہ مسم شدہ' اور ایک جھنجھناہٹ سے تازہ قرن کشرہ سے روحانی رنگ بکھیرنے لگتا ہے۔ یہ جو کچھ بھی ہے' یہ نہ تو مصوری ہے' نہ موسیقی' اور اس کا کسی مفہوم یا اسلوب کے لحاظ سے ان فنون سے کوئی تعلق نہیں بنتا۔ روڈینی سے ایک دفعہ کسی نے دریافت کیا کہ اس کا ہیوگرناٹ کی موسیقی کے متعلق کیا خیال ہے؟ اس نے جواب دیا کہ اس سے مماثل میں نے کبھی کچھ نہیں سنا۔ متعدد دفعہ یہ فیصلہ ایتھنز کی جدید مصوری کے متعلق بھی کیا گیا ہے۔ ایشیائی اور سیسائیونی مدارس فکر بھی اس کا شکار ہوئے ہیں۔ اور مصری بھی سیا 'کنوس اور تل العرنہ کے متعلق ایسے خیالات کا اظہار کرتے رہے ہوں گے۔

و یگنر کے متعلق جو کچھ نٹشے نے کہا ہے' وہ مانیٹ پر بھی صادق آتا ہے کہ وہ محض دکھاوے کے لیے ابتدائی دور کی طرف مائل ہوا۔ یعنی فطرت کی نقاشی اختیار کی اور مروج نقاشی کو ترک کردیا۔ (ہال ماسڑائی میں) اور تجریدی موسیقی اختیار کی۔ فی الحقیقت ان کا فن بربریت کے لیے ایک رعائت کا درجہ رکھتا ہے۔ جو عظیم شہروں کے باسی ہیں۔ ان کی تنسیخ کا آغاز معقول انداز میں بربریت اور لطافت کے آمیز سے ہوا۔ یہ ایک قدم تھا مگر یہی آخری قدم ثابت ہوا۔ چونکہ مصنوعی فن میں کوئی نامیاتی مستقبل نہیں ہوتا۔ اس لیے یہی اقدام خاتمے کا نشان ثابت ہوا۔

اس فیصلے کا ناپسندیدہ پہلو یہ ہے کہ یہ امر مغربی فن کے صوری پہلوؤں کے لیے ناقابل واپسی موڑ ثابت ہوا۔ انیسویں صدی کا بحران زندگی اور موت کی جنگ تھی۔ حبشی' مصری اور دیگر ثقافتوں کی طرح فاؤستی ثقافت بھی سست رفتاری سے مررہی ہے۔ اس نے اپنے داخلی امکانات پورے کرلیے ہیں۔ اور ثقافتوں کی مسافت میں اپنا راستہ طے کرلیا ہے۔

آج جس شے کو فن سمجھا جارہا ہے۔ یہ و یگنر کی تائید میں موسیقی ہو 'یا سی زانی ' لیبی رور میرل کی تائید میں نقاشی ہو۔ یہ بے ثمر اور غلط کاری ہے۔ غور کریں کہ لوگ کس کی طرف دیکھیں؟ شخصیات کو کہاں تلاش کریں؟ جس سے یہ دعوے درست ٹھہرے کہ آج بھی وہ فن موجود ہے' جو ضروریات کی تکمیل کرتا ہے

؟ دیکھیں کہ کوئی کس مقام پر تلاش کرے یا دریافت کرے کہ وہ بدیہی ناگزیر فرائض منصبی کیا ہیں جو کسی فنکار کی تلاش میں ہیں۔ ہم تمام نمایشیں دیکھیں۔ ناچ گھروں اور تھیٹروں میں جائیں ' تو ہمیں صرف محنتی جفت ساز ہی نظر آئیں گے۔ اور ہنگامہ خیز احمق' جو بازار میں فروخت کے لیے کچھ نہ کچھ تیار کررہے ہیں۔ کوئی ایسی شے جو فوراً" بازار میں مقبول ہو کر فروخت ہوجائے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ فن لطیف ' موسیقی اور ڈرامہ اب روحانی ضرورت نہیں رہے۔ آج کے دور میں داخلی اور خارجی احترام و وقار کیا مقام ہے؟ فن کہاں ہے اور فن کار کہاں ہیں؟ ایک محدود سرمائے کمپنی کے اجلاس حصہ داراں میں' یا کسی درجہ اول کے ہندسی ادارے کے کارکنوں کے عملے میں۔ آج کے دور میں ذوق اور کردار کا مظاہرہ کہیں زیادہ ہے 'جو موجودہ دور کے یورپ کی موسیقی اور مصوری میں نظر آتا ہے۔ عظیم فن کاروں کے لیے ہمیشہ سے سینکڑوں تعریفی مبالغہ آمیز کلمات کہے جاتے رہے ہیں۔ مگر صرف اس وقت تک جب تک کہ عظیم روایت قائم تھی ..(اور اس کی وجہ سے عظیم فن بھی) کہ شایان شان کام کرنے والوں کی تعریف کی جائے۔ ہم ان سینکڑوں افراد کو معاف کرسکتے ہیں جو حقیقی عظیم انسانوں کو روایت کے مطابق تعریف کرنے کے لیے جمع ہوجاتے ہیں مگر آج کے دور میں ہم سطحیت کا شکار ہیں۔ اور ہزاروں افراد فن کو وزیعہ معاش کے طور پر ا ختیار کرتے ہیں۔ (گویا کہ یہ بھی کوئی قابل قبول جواز ہو) ایک امر بالکل یقینی ہے' کہ دور حاضر میں ہر فنی درس گاہ بند کردی جائے گی' مگر اس سے فن پر معمولی سا اثر بھی نہیں پڑے گا ۔ اگر ہم یہ جاننا چاہتے ہیں کہ بڑے شہروں کے لوگ فن کے لیے اس قدر غوغا آرائی کیوں کرتے ہیں' تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ یہ فراموش کردینا چاہتے ہیں کہ آرٹ مرچکا ہے۔ اور یہ سانحہ سکندریہ میں ۲۰۰ ء میں وقوع پذیر ہوا۔ ہم اپنے عالمی شہروں میں فنی ترقی کے لیے غلط فہمی کا مظاہرہ دیکھتے ہیں۔ جس میں ذاتی خصوصیات' جدید اسلوب' حتمی امکانات' نظریاتی بلبلے' نمایشی فیشن زدہ فن کار' وزن اٹھانے والے اور گتے کی بے جان گھنٹیاں بجانے والے پائے جاتے ہیں۔ شاعروں کی جگہ پڑھے لکھے لوگ۔ ناٹریت کا بے شرم مضحکہ خیز ڈھونگ رچانے والے جو اپنے آپ کو فنی تاریخ کا ایک اہم باب سمجھتے ہیں ۔ وہ اپنی طرف ایک صنعتی فن کا سوچ رہے ہیں' محسوس کررہے ہیں اور اس کی تشکیل کررہے ہیں۔ سکندریہ میں بھی ڈرامے کا مسئلہ بنا اور سوفا کلیز ؔیں بھی ان فنکاروں کو ترجیح دی گئی' جو زیادہ سے تماشائی اور روپے کو کھینچ سکتے تھے۔ اور ایسے نقاش جو اپنے فن میں محض دھوکہ دہی سے کامیاب ہوئے' آج ہمارے پاس فن کا کون سا سرمایہ ہے؟ ایک نقلی موسیقی' جس میں غیر معقول طور پر مزامیر کی بھرمار ہے۔ ایک فرضی نقاشی' جو احمقانہ ' بے ہودہ' اور نمایشی اثرات سے بھرپور ہے۔ جو ہر دس سال بعد صوری دولت کے لاکھوں نمونوں سے نئے اسلوب کی تلاش کرتے ہیں۔ جوفی الحقیقت کوئی اسلوب ہے ہی نہیں۔ مگر ہر شخص جو چاہتا ہے ' کرتا رہتا ہے۔ ایک غلط مناعی' ایک طویل مناعی جسے شام' مصر اور میکسیکو سے بلا جھجک سرقہ کیا گیا۔ اس کے باوجود یہی اور صرف یہی ذوق ہے' جو عالمی انسان کے لیے مقبول عام صورت اظہار ہے۔ جسے عہد حاضر کی علامت کہا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ ہر شے ' یا ہر وہ شے جو قدیم تصورات پر قائم ہو' صرف مقامی ذوق کی تسکین کے لیے ہے۔

ماضی کا عظیم فن آرایش ' سنسکرت یا کلیسائی لاطینی کی طرح ایک مردہ زبان کی صورت اختیار کرگیا

ہے ۔ اس کی بجائے کہ اس کی علامتی زبان کی پیروی کی جاتی' اس کی لاش کو حنوط کرلیا گیا ہے' اور اس کے بعد مردے کی پرستش کی غرض سے اس کی روایتی صوریات کو مکمل کرکے مٹکے میں بند کیا جارہا ہے۔ اگر کبھی اس کی تشکیل نو کی کوشش کی بھی گئی۔ تو اس کی صورت غیر نامیاتی ہی رہی۔ ہر جدید دور اپنی ترقی کے لیے تبدیلی پر عمل پیرا ہوتا ہے۔ اور قدیم دور کی حیات نو اور روایات کو پگھلا کر یکجا کرتا ہے۔ اور اسے حقیقی تکوین کی بجائے اختیار کرتا ہے۔ سکندریہ میں بھی رائیل کے قبل کے دور کے مسخرے موجود تھے۔ جن کے پاس ظروف 'کرسیاں' تصویریں اور نظریات ' ان کی علامات ۔فطرت پرستی' ناٹریت پسندی 'غرض انواع و اقسام کی اشیاء اور تصورات موجود تھے۔ مگر وہ ان سے استفادہ کرنے سے قاصر تھے۔ روم میں نئے رواجات کا چلن ہورہا تھا۔ ابھی یونانی ایشیائی' ابھی یونانی مصری' اور اب (پراکسی ٹیلیز کے بعد) جدید اٹھنی۔ انیسویں خاندان کے دور کی خبث کاری ---۔ مصری ثقافت کا جدید دور---------- نے دیو قامت بے معنی ' غیر نامی دیواروں' مجسموں اور ستونوں کو ڈھانپ رکھا تھا۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ اس نے قدیم حکومت کے دور کی ایک مزاحیہ نقل تیار کر رکھی ہے۔ اڈفو کا بطلیموسی ہاروس مندر پر احمقانہ انتخاب احسن کبھی برتری حاصل نہ کرسکا۔ ان خطوط پر ابھی تک ہم اپنی ترقی کے لیے غور و فکر کی ابتدائی منزل میں ہیں۔ ہم اظہار پسند اور نمایشی ہیں۔ ہماری گلیوں اور چوراہوں کا یہی اسلوب ہے۔

وقت کے ساتھ تغیر کی آرزو بھی ختم ہوجاتی ہے۔ رعمیس اعظم نے ---- بہت جلد-- اپنے ' آباؤاجداد کی عمارتوں پر قبضہ کرلیا' ان کے نام مٹادیے اور اپنے لکھنے شروع کردیے۔ یہ وہی فنی اہمیت کے شعور کا نتیجہ تھا۔ جس کے تحت روم کے بادشاہ کاقسطنطین نے دوسرے ملکوں سے مجسمے اکٹھے کرکے اپنے محراب فتح میں جمع کرلیے۔ مگر ہر شخص جانتا ہے کہ کلاسیکی دور میں جوکاقسطنطین سے مدتوں پہلے گزر چکا تھا۔ ایسے مجسمے بنائے جاتے تھے ۔(تقریباً" ۱۵۰ ق م میں) قدیم شاہکار مسودات کو نقل کرنے کا کاروبار ' اس غرض سے نہیں کہ انھیں سمجھا گیا تھا' اور ان کا مطالعہ مقصود تھا۔ بلکہ فی الحقیقت یہ صورت حال تھی کہ کوئی شخص جدید تصنیفات کے قابل نہ تھا۔ یہ نہ بھولیں کہ یہ نقل کرنے والے اپنے عہد کے فن کار تھے۔ (ان لوگوں نے حالات زمانہ کے تحت اپنا کام کسی نہ کسی طرح جاری رکھا)اور انھوں نے پوری دستیاب تخلیقی قوت اس میں صرف کی۔ روم کے تمام سنگی مجسمے' مرد یا عورتیں' یونانی مجسمات کی نقل ہیں۔ ان کی نقل پوری ہنرمندی سے تیار کی گئی' دھڑ کے مجسموں کی نقل کی گئی۔ جبکہ سر کمال ہنرمندی سے نقل کیے گئے۔ جو ان کی فنی مہارت کا پتہ دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر آگسٹس کا مشہور اسلحہ بند مجسمہ پولی کلیٹس کے برچھا بردار کے نمونے پر بنایا گیا ہے۔ بالکل اسی انداز میں -----۔ جیسا کہ ہماری اپنی دنیا میں اسی دور کے نقیب ---- لین باخ کا انحصار ریم برانٹ پر ہے۔ اور مکارٹ کا روبن پر۔ پندرہ سو سال تک (اماسیس سے قلوپطرہ تک) مصری ایک ہی قسم کے مجسمات بنابنا کر ڈھیر لگاتے رہے۔ انھوں نے ویسی ترقی نہ کی جو قدیم اور وسطانی شہنشاہیت کے دور میں ہوئی۔ ہم صرف یہ دیکھتے ہیں کہ کسی نہ کسی نئے خاندان کے دور میں رواجات بدلتے رہے۔ ترفان کی دریافتوں کے بعد ہندوستانی ڈرامہ کے نشانات ملے۔ جو حضرت کی ولادت کے ہمعصر ہیں۔ اور ایک صدی بعد آنے والے ڈرامہ نویس کالیداس کے ڈراموں سے ملتے جلتے ہیں ۔ چینی مصوری نے جیسا کہ

ہم جانتے ہیں کوئی خاص ترقی نہ کی۔ بلکہ ایک ہزار سال کے خاتمے تک وہ زیر وبالا رواجات کی تبدیلی کا منظر رہی۔ اور یہ غیر ہمواریت ہان کے دور ہی سے لازماً" شروع ہوگئی۔ اور اس کا نتیجہ یہ نکلا آج کے دور میں ہندوستانی' چینی' عربی' ایرانی فن میں قدیم دور کی نقاشی کی نقل اور تکرار کا عمل ضائی سے جاری ہے۔ اور قدیم شاہکاروں کی نقل کو فن سمجھا جارہا ہے۔ تصاویر' پارچات' اشعار' اور ظروف' فرنیچر' ڈرامہ' اور موسیقی کی ترکیبی دھنیں' تمام کا تمام کام ایک ہی نمونے پر چل رہا ہے۔ ایسا کام ہورہا ہے کہ اسے دیکھ کر اس کی تاریخ تخلیق (بلکہ صدی بھی) طے نہیں کی جاسکتی۔ اس کا ذکر ہی چھوڑیں کہ آرائشی زبان اظہار میں کوئی دہ سالہ دور منتخب کرلیا جائے۔ پس یہ عمل (نقل و تقلید) ایک طرح سے آخری ہے۔

باب نہم

تمثالِ روح اور احساسِ حیات

روح کی ہیئت

(ا)

ہر مسلمہ فلسفی بغیر مناسب غور و فکر کے کسی ایسی شے کے وجود کو تسلیم کرنے پر مجبور ہے' جو اس کے خیال کے مطابق بذریعہ استدلال ثابت کی جاسکتی ہے۔ کیونکہ خود اس کا روحانی وجود کسی ایسی شے کے وجود کے امکان پر منحصر ہے۔ کیونکہ ہر منطقی اور ماہر نفسیات' خواہ وہ کتنا ہی متشکک ہو۔ اس کے لیے بھی ایک ایسا مقام آتا ہے کہ اس کی تنقید خاموش ہوجاتی ہے اور عقیدہ غالب آجاتا ہے۔ ایک ایسا مقام جس میں تجزیاتی مفکر بھی اپنے طریق کار کو زیر عمل لانے سے قاصر رہتا ہے۔ وہ مقام جہاں تجزیہ خود اپنی ذات سے اختلاف کرکے یہ سوال اٹھاتا ہے کہ کیا یہ مسئلہ قابل حل ہے؟ یا اس مسئلے کا کوئی وجود بھی ہے؟ یہ مسئلہ کہ "فکر سے فکر کی مختلف صورتوں کے وجود کو ثابت کرنا ممکن ہے" کانٹ کے نزدیک مسلمہ تھا۔ اگرچہ غیر فلسفی حلقوں میں یہ مشکوک معلوم ہوتا ہے۔ یہ مسئلہ کہ "روح" کا وجود ہے۔ جس کی تشکیل کا سائنسی انداز میں ادراک کیا جاسکتا ہے۔ جس کا میں تنقیدی جراحی سے' جو شعوری عمل قیام پر مبنی ہوں' طبعی عناصر کی ہیئت میں پیش کرسکتا ہوں اور اس کی فعالیتوں' اس کی نفسی پیچیدگیوں ہی کو میں روح کا نام دیتا ہوں۔ یہ وہ دعویٰ ہے' جس پر کبھی کسی ماہر نفسیات نے شک نہیں کیا۔ اور یہی وہ صورت ہے'جس پر کہ شدید ترین شکوک کا اظہار کیا جاسکتا ہے۔ آخر کار کیا یہ امکانات کی ایک تجریدی سائنس نہیں؟ کیا اس میں باہمی یکساں اور مختلف راستے نہیں پائے جاتے؟ اور نفسیات کیوں (نفسیات سے مراد انسانی تجربات نہیں' بلکہ ایک شعبہ علم و سائنس ہے) ہمیشہ سے فلسفے کا سطحی ترین اور کم مایہ شعبہ رہا ہے؟ کیا یہ ایک ایسا بنجر میدان ہے' جس میں صرف اوسط درجے کے دماغ اور بنجر اور نظام پسند اشخاص ہی اس پر قابض رہے ہیں؟ اس کا سبب معلوم کرنا چنداں مشکل نہیں۔ یہ تجزیاتی نفسیات کی بدقسمتی ہے کہ اس میں کسی مقصد کا تعین موجود نہیں' تاکہ اس

اصطلاح کا کسی سائنسی تیکنیک کے تحت مفہوم قائم کیا جائے۔ ابھی تک اس کی تحقیق و تلاش اور اخذ کردہ نتائج کی صورت سایوں اور بھوت پریت سے جنگ کی ہے۔ ہمارا مسئلہ یہ ہے کہ "روح کیا ہے؟" اگر صرف استدلال سے اس کا جواب ممکن ہے۔ تو پھر سائنس بلاشک و شبہ غیر ضروری ٹھہرے گی۔

آج کے ہزارہا ماہرین نفسیات میں سے کوئی ایک بھی' عزم' تاسف' تشویش ' میلان' فنی ارادے کے معانی کا تعین یا تعریف کا تجزیہ نہیں کرسکتا۔ فطری طور پر چونکہ صرف منظم اشیاء ہی پر بحث کی جاسکتی ہے۔ اور ہم تصورات کا تصورات ہی کی بنیاد پر تعین کرسکتے ہیں۔ کوئی بھی ذہنی لطافت کسی تصوراتی امتیاز سے نبرد آزما نہیں ہوسکتی۔ مادی محسوس کیفیات اور داخلی طریق عمل کے مابین' کوئی معقول مشہدات پر مبنی تعلق قائم نہیں کیا جاسکتا۔ یہی امر یہاں زیر بحث ہے۔"عزم" یہ کوئی تصور نہیں۔ بلکہ ایک اصطلاح ہے۔ ایک برتر لفظ' جیسے خدا۔ کسی ایسی شے کی علامت 'جو ہماری فوری داخلیت کا یقین ہے۔ مگر ہم ہمیشہ سے اس کی تفصیل بیان کرنے سے قاصر رہے ہیں۔

آج ہم جسے زیر بحث لارہے ہیں' وہ یقینی طور پر علمی تحقیق سے ماورئی ہے۔ یہ بلاوجہ نہیں کہ ہر زبان میں روحانی امور کے متعلق عنوانات کی لاینحل پیچیدگی موجود ہوتی ہے۔ گویا وہ ہمیں تنبیہ کرتی ہے کہ یہ موضوعات ' نظریاتی ترکیب' اور منظم ترتیب کے تحت نہیں لائے جاسکتے۔ لہٰذا اسے کسی ترتیب میں پیش کرنے کے لیے ہمارے پاس کوئی وسائل موجود نہیں۔ تنقیدی (لفظی معنی کے طورپر علیحدہ بیان کر رہا ہوں) طریقہ ہائے کار صرف عالم فطرت پر اطلاق کیے جاسکتے ہیں۔ آپ بلی تھوون کے کسی موضوع کو تیزاب میں ڈال کر تحلیل کریں یا چھری سے چیر پھاڑ کریں تو یہ آسان ہوگا' مگر روح کو تجریدی طریقوں سے یا فکر کی قوت سے زیر تجزیہ لانا ایک مشکل کام ہے۔ قوانین فطرت اور قوانین انسان میں نہ تو طریق کار اور نہ مقصد کا کوئی اشتراک موجود ہے۔ (ابتدائی انسان روح کا مشاہدہ پہلے دوسرے انسانوں میں کرتا تھا اور پھر اپنے اندر۔ جیسا کہ کوئی پراسرار روح بیرونی عالم کی ارواح کے متعلق بہت کچھ جاننے کے بعد اپنے تاثرات کو اساطیری رنگ میں مرتب کرتی ہے۔ ان اشیاء کے متعلق اس کے الفاظ ' علامات اور ناقابل وضاحت آوازوں پر مشتمل ہوتے ہیں' جن کی تشریح ممکن نہیں' مگر نشاندہی کی جاسکتی ہے' بشرطیکہ اس امر کی اہلیت ہو۔ ان سے بعض تصویریں ابھرتی ہیں' جو باہم مشابہ ہوتی ہیں (جیسا کہ فاؤسٹ دوم میں ہے) یہی صرف مکالمے کی ایک صورت ہے' جسے انسان نے آج تک دریافت کیا ہے۔ ریم برانٹ اپنی روح کے متعلق کچھ بیان کرسکتا ہے۔ لیکن صرف ان لوگوں کے روبرو جو اس سے کسی نہ کسی طرح کا روحانی ربط رکھتے ہیں۔ خواہ وہ ذاتی پیکر سے ہو' یا منظر فطرت کی وجہ سے۔ اور گوئٹے کے الفاظ میں "ایک دیوتا وہی کچھ بتاسکتا ہے' جو اس پر گذری ہو"۔ الفاظ سے ماورئی بعض الفاظ سے ماورئی روحانی رشتے ایک شخص دوسرے انسان کو صرف ایک نظر سے اس کی ذہانت کے مطابق منعکس کرسکتا ہے۔ یا نغمے کے دو بندوں سے ' جو ایک ناقابل ادراک تحریک کہی جاسکتی ہے۔ یہ ارواح کی اصل زبان ہے۔ اور یہ خارجی اذہان کے لیے ناقابل ادراک ہے۔ لفظ جب بیان میں آجائے' جیسا کہ شعر کی صورت میں ہوتا ہے۔ تو ایک رابطہ قائم کرتا ہے۔ مگر بطور فلسفیانہ تصور' یا سائنسی

اصطلاح اس میں وہ عناصر باقی نہیں رہتے۔

ایک ایسے انسان کے لیے روح 'جو محض جینے کی حد تک اور احساس کی بدولت مشاہدے کی کیفیت کی بنا پر ہوشیار ہوتا ہے ، ایک ابتدائی تجربہ ہے' جو زندگی اور موت کے تجربات سے اخذ کیا گیا ہے۔ یہ اتنا ہی قدیم ہے جتنی کہ فکر' یعنی مشاہدے اور فکر (فکرشے) کی ترتیلی علیحدگی ہم اپنے اردگرد کے عالمی ماحول کو دیکھتے ہیں اور ہر متحرک شے کو عالمی تفہیم کا ہونا ضروری ہے' تاکہ وہ تحفظ میں رہے۔ لہٰذا وہ روزمرہ کی تفصیلات اور تجربات اور تیکنیکی معلومات ہر انسان کے لیے مستقل اعداد و شمار کے خزینے کی صورت اختیار کرلیتی ہیں۔ انسان جب اظہار و تکلم' سے آشنا ہوتا ہے تو وہ ہر اس شے کا تصور قائم کرلیتا ہے۔ جس کا کہ اسے ادراک ہو۔ یہی فطرت عالم ہے۔ اور اپنی تعبیری اور قیاسی اثر آفریں قوت ہمارے اندر ادراک کی آرزو اور تشویش پیدا کردیتی ہے۔ اور اس طرح استرجاعی دنیا کا تصور پیدا کرتی ہے۔ اس طرح اس جہان کا اندازہ ہوتا ہے۔ جو ابد سے ہم سے ناآشنا ہے۔ اور طبعی آنکھ اس کا نظارہ کرنے سے قاصر ہے۔ اس لیے یہ امر مذہبی میدان ہی کا موضوع رہا ہے۔ جب تک ہم عالم فطرت کا تصور بھی مذہبی روح ہی کے مطابق قائم نہ کرلیں۔ اور یہ اپنے آپ کو سائنسی تصور میں نہ بدل لے اور سائنسی تنقید کے میدان کا مقصد قرار نہ پائے۔ یہ اس وقت ہوگا' جبکہ فطرت کا مشاہدہ بھی تنقیدی لحاظ سے نہ کیا جائے۔ چونکہ زمان' مکان کا الزامی یا جوابی تصور ہے ۔ اسی طرح روح بھی فطرت کا جوابی تصور ہے۔ اس لیے یہ تصور فطرت پر اپنے انحصار کی وجہ سے لحہ بہ لحہ تغیرپذیر رہتا ہے۔ یہ پہلے بیان کیا جاچکا ہے کہ کس طرح زمان نے متحرک حیات کے احساس سمیت اپنا وجود پایا۔ یہ ایک تصوری منفی عنصر ہے جو اثباتی اقدار کے خلاف ہے۔ یہ ایک ایسی شے کا جسم ہے جو وسعت سے خالی ہے اور سب کا سب زمانی اقدار پر مبنی ہے۔ فلسفی ٹھنڈے دل سے اس کا تجزیہ کرکے یہ دعوی کرتے ہیں کہ وہ زمان کے مسائل حل کرسکتے ہیں۔ یہ مسائل بتدریج وجود میں آتے رہے اور حل ہوتے رہے۔ اور انھیں مکان ہی کی داخلیت کے طور پر قبول کیا جاتا رہا۔ بالکل اسی طرح روحانیت کا تصور وجود میں آیا۔ یعنی عالمی حقیقت کا برعکس تصور' تضادات کا مکانی تصور جو (داخلیت اور خارجیت) دونوں کا معاون ہے۔ اور یہ اصطلاح اس موقع کے لیے بہت مناسب ہے۔ "ہر نفسیات طبیعات کا جواب یا برعکس ہے"۔

اگر ہم یہ کوشش کریں کہ ہر راز کے متعلق ایک سائنسی مرتب کرلیں۔ تو یہ کوشش بے سود ثابت ہوگی۔ مگر آخری دور کے شہروں کو یہ سوچنا ہوگا کہ تجریدی فکر ناگزیر ہے۔ اور یہ ماہر طبیعات کو داخلیت کے متعلق سوچنے پر مجبور کرتی ہے۔اس سے ایک ایسا فرضی عالم وجود میں آتا ہے' جو افسانوی دنیا سے بھی زیادہ افسانوی ہے۔ اس کے قائم کردہ تصورات کا یکے بعد دیگرے مشاہدہ اس کی تائید کرے گا۔ یہ غیر وسعت پذیر اشیاء کی وسعت پذیر اشیاء میں قلب ماہیت کرتا ہے۔ اور ایک ایسی شے کے لیے سلسلہ علت و معلول قائم کرتا ہے۔ جس کا اظہار محض قیاس و قیافہ پر کیا جاسکتا ہے۔ اور اس طرح وہ تسلیم کرتا ہے کہ روح کی تشکیل اس کی آنکھوں کے سامنے ہے۔ مگر وہ تمام الفاظ جن کا وہ انتخاب کرتا ہے' خواہ اس کا تعلق کسی بھی

ثقافت سے ہو' یہ ظاہر کرتے ہیں کہ اس کی تمام ذہنی کاوشیں اسے دھوکا دیتی رہی ہیں۔ وہ فرائض منصبی' احساسات 'پیچیدگیوں' اور اصلی محرکات شعور کی دہلیز' راستے ' عرض' شدت اور روحانی طریق کار میں متوازیت کی بات کرتا ہے۔ یہ تمام اصطلاحات وہ ہیں' جو طبعی سائنس کیفیات کی ترجمانی کے لیے استعمال کرتی ہے۔ عزم کا تعلق مقصد سے ہے۔ اور یہ ایک سادہ اور خالص روحانی تصور ہے۔ شعوری اور لاشعوری کیفیات ' زیر سطح اور بالائے سطح کے تصور سے ماخوذ ہیں۔ عزم وارادے کے متعلق جدید نظریات اور ذخیرہ الفاظ برقی محرکات کی طرح ہیں۔ ارادے کی فعالیت اور تخیل کی فعالیت کا ذکر اسی انداز میں کیا جاتا ہے۔ جس میں کہ توانائیوں کے نظام کا ذکر ہوتا ہے۔ احساس کے تجزیئے کامطلب یہ ہے کہ کسی سیاہ خاکے کو اس کی مناسب جگہ پر نمائندگی دی جائے۔ پھر اس خاکے کو ریاضی کی مدد سے مکمل کیا جائے۔ بعد ازاں اس کی تعریف تقسیم اور پیایش کی جائے۔ اس نوع کا تمام تجزیہ' خواہ کتنا بھی دلفریب کیوں نہ ہو۔ اور وہ حرام مغزکی جراحی کا مطالعہ کیوں نہ ہو۔ اس میں علم ریاضی کے اصولوں سے ضرور کام لیا جائے گا۔ کیونکہ اس میں مقام کا میکانی تصور ضرور موجود ہوگا۔ اور متخیلہ یک جہتی کے ادراک کے بغیر صرف متخیلہ مکان ہی کا تصور ابھرے گا۔ خالص نفسیات کا ماہر یہ نہیں جانتا کہ وہ طبیعات کی نقل کررہا ہے۔ مگر یہ امر قطعاً" حیران کن نہیں کہ تجرباتی نفسیات کے معصومانہ طریق بھی افسردہ کن ' دقیانوسی نتائج فراہم کرتے ہیں۔ دماغ کے طریق اور الحاقی رشتے بطور نمائندہ کیفیات کے تمام کے تمام بصری منصوبے سے متعلق ہوتے ہیں۔ عزم یا ارادے کا راستہ یا احساس کا شعور دونوں متجانس مکانی تناظرات سے بحث کرتے ہیں۔ اس سے بہت زیادہ فرق پیدا نہیں ہوتا۔ کہ میں کسی نفسی اہلیت کا تصوراتی طور پر تعین کروں یا ترسیمی عمل کے تحت اسے دماغ کے کسی حصے سے منسلک کروں۔ سائنسی بنیادوں پر قائم نفسیات نے اپنے لیے تصورات کا ایک مکمل نظام قائم کرلیا ہے۔ اور پورے تیقن کے ساتھ وہ اس نظام کے تحت اپنا عمل جاری رکھتی ہے۔ ہر ماہر نفسیات کا انفرادی اعلان اس امر کا ثبوت مہیا کرتا ہے کہ یہ معمولی تغیر کے ساتھ اس سائنسی نظام کی تعبیر ہے' جو پہلے ہی سے خارجی دنیا میں جاری ہے۔

مشاہدے سے تمام واضح تخیلات کا وجود پیدا ہوتاہے۔ اور ہر ثقافت کی زبان اظہار کے اس طریق کو وقت سے قبل فرض کرلیتی ہے۔ اور زبان اسی ثقافت کی روح سے جنم لیتی ہے۔ اور اظہار کے دیگر ذرائع کا ایک حصہ ہی قرار پاتی ہے۔ اور اب یہ زبان الفاظ کے معانی کی فطرت کو تشکیل کرتی ہے' ایک لسانی کائنات ۔ جس کے اندر تجریدی تصورات فیصلے اور نتائج ' اعداد کی نمائندگی' علت و معلول' حرکت' مل کر میکانی وجود کا تعین کرتے ہیں۔ کسی مخصوص وقت میں روح کا مروجہ تصور' مروجہ زبان کی فعالیت اور اس کے داخلی علامتی نظام کی ترجمانی کرتا ہے۔ تمام مغربی فاؤستی زبانوں میں عزم کا تصور موجود ہے۔ یہ اساطیری وجود اپنا اظہار حروف کی قلب ماہیت بیک وقت خود ہی کرتا ہے ۔ یہی وہ امر ہے' جو ہماری زبانوں کو کلاسیکی زبان سے مختلف بناتا ہے۔ اور اس طرح ہماری روح بھی کلاسیکی روح سے مختلف ہوجاتی ہے۔ جب انسانی خودی کی حقیقت نے قدیم مبہم تصور کی جگہ لے لی' تو داخلی وجود کا ایک نیا دیو محو کلام ہوا۔ اور اسی زمانے میں مخصوص عنوانات کے تحت سائنسی روحانی انداز اور ہرنوع کی نفسیات نے "عزم" کا تصور پیش کیا۔ جس

کی جڑیں بہت مضبوط تھیں اور اس کی منطقی تعریف مختلف شعبہ ہائے نفسیات نے مختلف انداز میں کی۔ مگر اس کے وجود کے متعلق کبھی کوئی اعتراض نہیں کیا گیا۔

(۲)

میں اس حقیقت کا قائل ہوں کہ سائنسی نفسیات (یہاں یہ اضافہ کردینا چاہیے کہ وہی نفسیات جو ہم لاشعوری طور پر زیر عمل لاتے ہیں' جب ہم اپنی ذات کو اپنی روح کے حوالے سے اور دوسروں کو ان کے حوالے سے شناخت کرتے ہیں) روح کی ہیئت بلکہ روح کے متعلق ابتدائی تصور تک بھی رسائی حاصل نہیں کرسکی۔ بلکہ اس کا کارنامہ صرف یہ ہے کہ اس نے ایک مزید علامت کا اضافہ کردیا' جو دوسری علامات سے مل کر جو مہذب ، انسان کی وسیع دنیا کے تصور کو وجود بخشتی ہے۔ ایسے اور بھی متعدد امور ہیں' جو حالت تکوین میں تھے اور اب وجود میں تبدیل ہوچکے ہیں۔ اس تصور سے نامیاتی وجود کی جگہ میکانی وجود کا نظام روشناس کرایا ہے۔ اس صورت میں ہم اس شے کی کمی محسوس کرتے ہیں۔ جو ہمارے احساس زندگی کے خلا کو پورا کرتی ہے (اگر کوئی ایسی شے ہے' تو وہ یقینی طور پر روح ہی ہے۔ اسے قضاؤ قدر کا معیار کہیں۔ وجود کی ناگزیر سمت بندی کا نام دیں۔ وہ حیات کے حقیقت کی راہ پر گامزن ہونے کا ایک امکان ہے۔ میں اس پر یقین نہیں کرتا کہ نفسیات کے کسی بھی مدرسہ فکر میں قضاؤ قدر کا تصور موجود ہے۔ اور ہم اس حقیقت سے آگاہ ہیں' کہ حقیقی تجربہ حیات سے دنیا کی کوئی شے بھی دور نہیں۔ اور علم انسان اور اس کے بعد آخر کار ہر شخص یہ یقین کرنے لگتا ہے کہ اس نے داخلی جواز کو دریافت کرلیا ہے۔

فی الحقیقت ' ہر ثقافت میں ایک منظم نفسیات ہوتی ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ انسان اور اس کے تجربات کے متعلق علم کا اسلوب ہوتا ہے۔ بلکہ مختلف ثقافتوں میں اس کا درجہ بھی مختلف ہوسکتا ہے۔ مثلاً" دور متکلمین سو فسطائیت 'یا عہد روشن خیالی۔ ہر دور میں اعداد' فکر اور فطرت کے متعلق تصورات مختلف ہوتے ہیں۔ چنانچہ ہر صدی میں تصویر روح بھی اس کا اپنا ہی ہوتا ہے۔ اگر کوئی مغربی منصف جاپانی خیالات پر حاکم بن بیٹھے' یا اس کے برعکس صورت ہو' دونوں صورتوں میں فیصلہ غلط ہوگا۔ ایک ماہر لسانیات بھی غلطی کا مرتکب ہوتا ہے۔ جب وہ عربی 'یا یونانی کے بنیادی الفاظ کا ترجمہ اپنی زبان کے بنیادی الفاظ میں کرنے لگے. نے فیش' اپنی مس' آتما روح کے بدل نہیں ہیں۔ ہم "ارادے" یا "عزم" کی اصطلاح سے جو معانی مراد لیتے ہیں' کلاسیکی آدمی کے تصور روح سے وہ بالکل مختلف ہیں۔

ایک تصور کو دوسرے کے ساتھ منسلک کرکے مطالعہ کرنا درست نہیں۔ اب اس امر میں شبے کا کوئی امکان نہیں کہ تاریخ فکر میں جو روح کے مختلف ادوار میں مختلف تصورات پیش کیے جاتے رہے ہیں' وہ سب اپنی اپنی جگہ اہم ہیں۔ کلاسیکی ' شمسی انسان یعنی وہ انسان جس نے اقلیدسی بنیادوں پر وجود کا جائزہ لیا۔ وہ اپنی روح کو کائنات کا ایک جزو سمجھتا تھا۔ جسے عمدہ اجزاء کے ایک اتحاد میں پرو دیا گیا تھا۔ افلاطون نے اسے

جن اجزاء میں تقسیم کرلیا اور انسانی' حیوانی اور نباتاتی ارواح کا علیحدہ علیحدہ وجود تسلیم کیا۔ اور ایک موقع پر اس نے یہ تقسیم جنوبی شمالی اور یونانی ارواح میں کی۔ ہم یہاں جس تصور کا ذکر کرنا چاہتے ہیں۔ وہ کلاسیکی انسان کا فطرت کے متعلق تصور ہے۔ اسے وہ مادی اشیاء کا ایک مکمل کل قرار دیتا تھا' حالانکہ "مکان" کے وجود کو وہ تسلیم نہ کرتا تھا۔ بلکہ اسے "عدم" قرارِ دیتا تھا۔ اس ساری بحث میں "عزم" کا تصور کہاں ہے؟ یا فعالی ارتباط کا تصور کہاں ہے؟ یا ہماری نفسیات دیگر تفصیلات کہاں ہیں؟ کیا ہم یہ یقین کرلیں کہ افلاطون اور ارسطو تجزیاتی عمل پر ہم سے کم یقین رکھتے تھے۔ ؟ کیا ان کو یہ علم نہ تھا کہ عام آدمی کو ان معاملات کی واضح شناخت ہے؟ کلاسیکی فلسفے میں "عزم" کی عدم موجودگی کی کیا وجوہات ہیں۔ جو کلاسیکی ریاضی میں "مکان" کی اور طبیعات میں "توانائی" کی عدم موجودگی کی ہیں۔

اس کے برعکس آپ مغربی ممالک کے کسی بھی علم نفسیات کا اپنی مرضی سے انتخاب کرکے مطالعہ کریں' تو آپ کو اس میں جسمانی تنظیم کی بجائے فعالیتی نفسیات کے متعلق معلومات حاصل ہوں گی۔ تمام تاثرات کی بنیادی ہیئت جو ہم اپنی داخلیت سے حاصل کرتے ہیں۔ وہ y = f (x) ہے کیونکہ فعالیت ہمارے عالم خارج کی بنیاد ہے۔ فکر' ارادہ' احساس ایک ایسی تثلیث ہے' جس سے کوئی بھی مغربی فلسفہ باہر نہیں جاسکتا۔ خواہ وہ اس عمل کے لیے کتنی بھی کوشش کرے۔ روسی فلسفیوں کے اختلافات دربارہ اولیت ارادہ و عقل سے بھی یہی نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ بحث مختلف قوتوں کے باہم ارتباط سے متعلق ہے۔ اس امر کی کوئی اہمیت نہیں کہ یہ فلسفی اپنے اپنے نظریات پیش کررہے ہیں یا آگسٹائن اور ارسطو کی نقل کررہے ہیں۔ شرکت' ادراک' یا طریق'عزم' آپ جو چاہیں نام دے لیں۔ بغیر کسی استثناء کے ہمارے تمام تصورِ عناصر ریاضیاتی۔ طبیعاتی فعالیت کی نوعیت کے ہیں اور ہر لحاظ سے غیر کلاسیکی ہیں۔ ایسی نفسیات ہی' روح کا مطالعہ کرسکتی ہے۔ پس نفسیات روح کا مطالعہ اس کی صفات کی قیاسات کے ذریعے نہیں کرتی 'بلکہ طبعی بنیادوں پر بطور ایک مقصد' اس کے عناصر کی تلاش و تعین کے ساتھ۔ اس کا فطری نتیجہ یہ ہے کہ جب مسئلہ حرکت کا سامنا ہو' تو نفسیات کو الجھاؤ کا سامنا ہوتا ہے اور اسے مجبوراً" طبیعات کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ کلاسیکی انسان کو بھی ایک ایلیائی داخلی مشکل درپیش تھی اس مدرسہ فکر کے لوگ اس مسئلے پر متفق نہ ہوسکے کہ عزم اور عقل میں سے کون اہم ہے اور لہٰذا باروق کی طبیعات میں جو خطرناک کمی رہ گئی ہے' اس کا حل کیا ہے؟ جو توانائی اور حرکت کے متعلق بیانات میں پائی جاتی ہے۔ سمتی توانائی سے کلاسیکی اور ہندوستانی روحانی تصور سے انکار کیا گیا ہے۔ (جہاں ہر شے کو پہلے ہی سے طے شدہ اور گرداں تصور کیا گیا ہے) مگر اسے فاؤستی اور مصری ثقافتوں میں درست سمجھا گیا ہے (مصر کے تمام فکری نظاموں میں مرکز قوت قرار دیا گیا ہے) حقیقی صورت میں یہ توثیق زمانی عنصر کو اسے تصور کو اپنے ساتھ شامل کرلیتی ہے۔ ایسی فکر جو "زمان" سے بے بہرہ ہے' وہ اپنے آپ کو تضادات میں مبتلا کرلیتی ہے۔

فاؤستی اور سمتی تصورات روح انتہائی مختلف ہیں۔ ایک دفعہ پھر قدیم تضادات ابھر آتے ہیں۔ سمتی ثقافت میں روح کو بھی جسم ہی تسلیم کیا گیا ہے۔ فاؤستی ثقافت روح کو "مکان" سے تخیلاتی وحدت میں پرو

دیا گیا ہے۔ جسم کے اجزا ہوتے ہیں۔ جبکہ "مکان" صرف طریقہ ہائے کار کا نظارہ پیش کرتا ہے۔ کلاسیکی انسان اپنے داخلی عالم کو صناعانہ طور پر حاصل کرنا چاہتا ہے۔ ہومر کی ایلیڈ میں بھی یہ عنصر موجود ہے۔ قدیم مندروں کی جو روایات وہ ہمیں سنانا چاہتا ہے ہم ان پر یقین کرلیتے ہیں۔ مثال کے طور پر ہیڈز میں مردہ اشخاص کی نقلوں کا قابل شناخت حالت میں موجود ہونا' جو کب کے مرچکے تھے۔ سقراط سے پہلے کا فلسفہ جس کی خوبی سے مرتبہ تین اجزا ہیں۔ لوگوں کے گروہ کا ذکر کرتا ہے۔ ہمارے خیال میں یہ تاثر موسیقی کے متعلق ہے۔ داخلی زندگی کا سازینہ اولین طور پر "ارادہ" کی قوت کو پیش کرتا ہے۔ پھر فکر اور احساس کو ثانوی حیثیت دیتا ہے۔ جہاں تک حرکت کا تعلق ہے' وہ معاون موسیقی کے روحانی قواعد کی پابند ہے۔ اور نفسیات کا فرض یہ ہے کہ وہ اس معاون موسیقی کو دریافت کرے۔ اس میں سادہ عناصر کلاسیکی اور مغربی اعداد کی طرح اختلاف باہم کا شکار ہوجاتے ہیں۔ ایک طرف اقدار' اور دوسری طرف روحانی تعلقات' اور سمتی ثقافت کے وجود کا روحانی جمود۔ اور کلاسیکی فکر کے مجسم پیا تصورات فاؤستی ثقافت کے متحرک روحانی تصور کے بالکل برعکس ہیں۔

سمتی تصور روح جو افلاطونی گروہ کی فکر کا نتیجہ ہے۔ مجوسی تصور روح کا سامنا نہیں کرسکتا۔ آخری دور میں یہ تصور خود بخود آہستہ آہستہ مٹ رہا تھا۔ یہ مشرقی آرائی دور میں ختم ہوچکا تھا۔ اور اولین رومی بادشاہوں کے برسر اقتدار آتے ہی یہ شہری ادبی حلقوں سے بھی غائب ہوگیا۔ اب یہ تصور صرف ایک یادگار کے طور پر رہ گیا ہے۔

مجوسی ثقافت کا تصور روح ثنویت کے فلسفے پر مبنی ہے۔ دو پراسرار قوتیں' نفس اور روح۔ مگر ان دونوں قوتوں کے مابین نہ تو کلاسیکی (جمود) اور نہ مغربی (فعالیتی) ربط ہے۔ بلکہ بالکل ہی مختلف انداز میں تشکیل کردہ ارتباط 'جسے ہم صرف مجوسی تصور ہی کہہ سکتے ہیں۔ کوئی اور ایسی اصطلاح جو ان اصطلاحات سے ممد اور بامعانی ہوں' ان کی تلاش کے لیے دیمو قرایطس ' اور گلیلو کی طبیعات کا الکیمی اور دیگر جبری فلسفیوں کے نظریات سے موازنہ کرنا ہوگا۔ اس موضوع پر بالخصوص' مشرق وسطی کے تصور روح پر داخلی ضرورت واطمینان کا انحصار ہے۔ رومیوں پر اس کے گہرے اثرات کا نفوذ ابتدائی تین صدیوں (۰ تا ۳۰۰ء) میں ہوا۔ جبکہ عربی ثقافت اپنے عروج پر تھی۔ سینٹ جان کی انجیل اسی عہد کی یادگار ہے۔ اور ادری غناسطی تحریریں جو نو افلاطونیت اور مانویت کے ابتدائی بزرگوں کی یادگار ہیں۔ اور تالمود کے مسکی متن ' اور اوستا سب مل کر رومی شہنشاہیت سے تھک چکے تھے۔ ایسے حالات میں یہ صرف مذہبی ادب ہی تخلیق کرسکتے تھے' یا تھوڑا بہت فلسفہ جسے شام اور ایران میں لکھا گیا۔ پہلی صدی عیسوی میں بھی سب سے زیادہ اثرات خالص سامی اور ابھرتے ہوئے عرب کے تھے۔ اگرچہ ان کا لباس کلاسیکی تھا۔ مگر یہ تصورات گہرے علم و شعور پر مبنی تھے۔ یہ لوگ کلاسیکی احساس حیات اور مجوسی روحانی تشکیل کے تصورات میں تضاد سے بخوبی واقف تھے۔ اور اپنے تصورِ روح کو درست اور یقینی سمجھتے تھے۔ وہ عناصر جو جسم پر اثر انداز ہوتے ہیں اور وہ عمق عالم سے عالم انسانیت پر نفوذ کرتے ہیں' دونوں میں فرق ہے۔ یہ اثرات مجرد اور الوہی ہیں۔ اور ان پر سب کا اجماع ہے

یہ روح وہ ہے' جس کا تعلق عالم بالا سے ہے۔ یہ وہ اعلیٰ تصور ہے جو خودی کے احساسات کی تہ میں پایا جاتا ہے۔ کبھی تو اس کا اظہار مذہبی مسالک میں ہوتا ہے اور کبھی فلسفے میں۔ اور کبھی فنی چولے میں۔ کو سینی دور کے پیکر مشاہدہ کریں۔ جو لامتناہیت پر نظریں جمائے ہوئے ہیں۔ یہ نظر عالم باطن کی نشاندہی کرتی ہے۔ فلاطینوس اور اوری گان نے ایسا ہی محسوس کیا۔ پال البتہ ان دونوں تصورات میں امتیاز کرتا ہے (i.cor xv.-44) وہ جسم اور روح کی ثنویت کا قائل نہیں۔ اور بنی نوع انسان کی نفسی تقسیم مابین اعلیٰ و ادنیٰ سے متفق نہیں۔ یہ تصور اوریوں کے ہاں مروج تھا۔ متاخر کلاسیکی ادب (پلوٹارچ) ثنویت کے تصور روح اور جسم سے بھرپور ہے۔ یہ تصورات مشرق سے مستعار لیے گئے ہیں اور جلد ہی اس موضوع کو عیسائیوں اور مفکرین کے مابین ایک فرق کے طور پر قائم کرلیا گیا۔ اور اس کی دوسری صورت روح اور فطرت کے مابین فرق تسلیم کیا گیا۔ اور تاریخ کے منصوبے میں اس کی تشکیل "پیدائش" سے "قیامت" تک کرلی گئی (جس میں خدا کی دخل اندازی کو اس کا ذریعہ قرار دیا گیا) یہ تصور اوریوں' عیسائیوں اور ایرانیوں میں مشترک ہے اور ابھی تک قائم ہے۔ یہ مجوسی تصور روح بغداد اور بصرہ میں پھلا پھولا۔ اس فکری تصور پر الفارابی اور الکندی نے تفصیلی بحث کی ہے۔ لیکن اہل مغرب کے لیے اس مجوسی الاصل ٹیکنالوجی کا سمجھنا دشوار ہے۔ مگر ہمیں اس کے نوخیز اقوام پر اثرات کو کم اہم نہیں سمجھنا چاہیے۔ یہ ایک خالص تجریدی فکر ہے (مگر احساس خودی سے مختلف ہے) مغرب کے علم کلام اور فلسفہ تصوف پر بھی اس کے گہرے اثرات ہیں۔ روی فنون پر بھی اس کے اثرات کم نہیں۔ جو اسلامی ہسپانیہ' سسلی اور مشرق کے متعدد قریبی ممالک سے اس میں منتقل ہوئے۔ اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ عربی ثقافت کا تعلق ایک منزل من اللہ مذہب سے ہے۔ اس مذہب میں جسم اور روح کی ثنویت کا تصور موجود ہے۔ کبالا کی اصطلاح یہودی مذہب میں پائی جاتی ہے۔ اس کا تعلق مبینہ وسطانی عہد تاریخ سے ہے۔ یہ سب جانتے ہیں کہ قدیم رومیوں نے عربی فکر سے بہت حد تک خوشہ چینی کی۔ مگر میں یہاں مختصر طور پر سپائی نوزا کا ذکر کروں گا۔ جسے بہت کم اہمیت دی گئی۔ بلکہ اس کا مطالعہ بھی بہت کم کیا گیا ہے وہ اپنے شہر کے یہودی علاقے میں پیدا ہوا۔ یہ شیرازی کا ہمعصر تھا جو باروقی مفکرین کا ایک ہونہار طالب علم تھا۔ اس نے کوشش کی کہ وہ اپنے نظام فکر کو مغربی رنگ میں پیش کرے مگر وہ عربی ثنویت روح کے تصور سے آزاد نہ ہوسکا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے بیان میں گلیلیو یا ڈیسکارٹیز والا زور نہیں۔ اس تصور کا تعلق متحرک کائنات کا مرکز ثقل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ مجوسی عالمی احساس سے خود بخود اجنبیت کا مظہر ہے۔ اس تصور کا مقصد فلسفیوں پر سنگ باری نہیں (جو سپائی نوزا کے تصور دیوتا اور سبب خود کا مقصد ہے) اور ہماری تصویر فطرت میں علتی ضرورت سے ہے۔ نتیجہ" یہ تصور بغداد کے فلسفیوں کے نظریہ قسمت کی شکل اختیار کرلیتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ہر علم ہندسہ کے جدید نظریات وجود میں آئے۔ زند اوستا اور تالمود' اسلامی علم کلام میں یہ مشترک ہے۔ مگر بظاہر یہ سپائی نوزا کی اخلاقیات کا حصہ ہے' مگر ہم اسے یہودی بستی کا ایک نامکمل فلسفہ سمجھتے ہیں۔

ایک دفعہ اور اس مجوسی تصور روح کا اظہار ہوا۔ یہ جرمن، روی فن تعمیر کا جادو تھا یا روی فلسفیوں کے الجھے ہوئے خیالات کا اثر' جو صلیبی جنگوں کی غلام گردشوں اور قلعوں میں مباحث کا نتیجہ تھا۔ بلکہ سب

سے بڑھ کر یہ عربوں کی شاعری تھی' جس نے اسے مقبول بنایا۔ یقیناً یہ امر اپنی جگہ پر ہے کہ ان مباحث یا شاعری کو بہت کم لوگ سمجھتے تھے۔ ان معاملات کا مناسب علم رکھے بغیر شیلنگ' اوکن، گوریس اور ان کے حلقے کے دوسرے افراد نے عربی۔ یہودی اسلوب کے میدان میں بے ثمر فکری تحقیق کا آغاز کردیا۔ جسے انھوں نے اپنے اطمینان کے بخلاف بہت گہرا اور اندھیرا پایا۔ اگرچہ مشرقی مفکرین کے لیے ان کی یہ صورت نہ تھی۔ مگر انھوں نے ان لوگوں سے استفادے کی خاطر تعلقات پیدا کیے اور کچھ ذاتی کوشش کی۔ اس لیے انھیں توقع تھی کہ وہ اس موضوع کو سمجھنے میں کامیاب ہوجائیں گے۔ مگر اس ساری کوشش کا صرف ایک ہی اہم نتیجہ نکلا کہ اس مسئلے کے عسیر الفہم ہونے کو تسلیم کرلیا گیا۔ ہم اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنے میں حق بجانب ہیں کہ سب سے واضح اور قابل فہم فکر کا تعلق فاؤستی فکر سے ہے۔ جو ہمارے پاس ہے۔ مثلاً" ڈیکارٹیز یا کانٹ کا مقدمہ۔ مگر ایک عرب طالب علم ہمارے تصور کو اپنے لیے اسی طرح ناقابل فہم اور مبہم قرار دے گا۔ جسے ہم سچ سمجھتے ہیں' اس کی نظر میں وہ غلط ہوسکتا ہے اور اس کے برعکس بھی۔ اور ادراک کی یہ صورت مختلف ثقافتوں میں بالکل مختلف ہوتی ہے۔ خواہ یہ تصور روح کا مسئلہ ہو' یا کوئی اور بحث جس کی بنیاد سائنسی فکر پر ہو۔

(۳)

حتمی عناصر کی علیحدہ حیثیت کے امتیاز ہی کا فریضہ ہے' جو روی عالی تناظر نے آئندہ نسلوں کے حوصلہ و ہمت کے لیے چھوڑ دیا ہے۔ یہ مسئلہ بھی اسی طرح مختلف فیہ ہے' جس طرح کہ گرجوں کی آرائش اور ابتدائی ہمعصر نقاشی میں سنہری اور ماحولیاتی پس منظر کا مسئلہ ابھی تک فیصلہ طلب ہے۔ نیز فاؤستی اور مجوسی ثقافت میں فطرت میں الوہیت کا مسئلہ۔ اسی طرح روح کا قدیم بودا' اور ناپختہ مسئلہ تصور روح جب فلسفے کے حدود میں داخل ہوتا ہے۔ تو اپنے ساتھ اپنے عیسائی۔۔ عربی یا بعد الطبیعاتی کردار بھی ساتھ لاتا ہے۔ جس میں نفس اور روح کی ثنویت بھی شامل ہوتی ہے اور ان تصورات کو شالی فعالیتی روحانی قوتوں کے ساتھ منسلک کردیتا ہے۔ جن کا بذاتہ ابھی تک کوئی حتمی فیصلہ نہیں ہوسکا۔ یہ وہی کی ہے' جو عقل اور ارادے کی اولیت کے متعلق بنیادی روی فلسفے میں ابھی تک موجود ہے۔ جسے دور حاضر میں قدیم عربی اور جدید مغربی مفہوم کے حوالوں سے حل کرنے کی کوشش میں مشغول ہیں۔ یہ نفس کی اساطیری روایت ہے' جو ہمارے فلسفے کی ہر منزل میں نئے بھیس میں شامل رہتی ہے' اور ہر بھیس میں اس کا بہروپ مختلف ہوتا ہے۔ مگر اسے ہمیشہ پہچان لیا جاتا ہے۔ متاخر باروقی معقولات میں شہری جذبے پر یقین کا اظہار کیا گیا تھا۔ اور عقل کی دیوی کی برتر قوت کے حق میں فیصلہ سنادیا گیا تھا۔ (کانٹ اور جیکوبین) مگر اس کے فوراً" بعد انیسویں صدی میں (سب سے بڑھ کر نطشے نے) دوبارہ اپنا پرزور وہ فیصلہ سنادیا' جو ابھی تک ہم سب کے خون میں شامل ہے۔ شوپنہار جو نظام پسندوں کا آخری نمائندہ ہے' اس نے ایک نیا کلیہ پیش کردیا "عالم بطور ارادہ و تصور"۔ مگر ارادے کے خلاف اس کا فیصلہ اخلاقیات پر مبنی ہے' نہ کہ مابعد الطبیعات' پر۔

اس بحث کے نتیجے میں ثقافت کے اندر فلسفے کے عمل دخل پر روشنی پڑتی ہے۔ یہاں جو ہم نے مشاہدہ

کیا' وہ فاؤستی روح کا یہ عمل ہے کہ وہ اپنی ذات کی تصویر جو وہ صدیوں سے نقش کرتی رہی ہے' اسے اس تصویر کے شانہ بشانہ پیش کردے 'جو اس نے عالمی تصور کو بے نقاب کرنے کے لیے بنائی ہے۔ روحی عالمی تصور جس میں ارادے اور عقل کی جنگ جاری ہے' صلیبی جنگوں کی ذہنیت کا نتیجہ ہے۔ جو ہوہن شافن کی عظیم کلیسیائی سلطنت کا سرمایہ ہے۔ ان لوگوں کا تصور روح ویسا ہی تھا' جیسے یہ خود تھے۔

ارادہ اور فکر تصور روح میں سمت اور وسعت 'تاریخ اور فطرت ' قضاؤ قدراور علت و معلول' عالم خارج کے مظہر ہیں' جو ایک دوسرے پر باہم منطبق ہیں۔ ہمارے کردار کے دونوں پہلو ہمارے علامتی نظام میں ظاہر ہوتے ہیں۔ جس کی حیثیت لاانتہائی وسعت کی ہے۔ ارادہ مستقبل کو حال سے منسلک کرتا ہے۔ جو حال کے مقابلے میں غیر محدود ہے۔ تاریخی مستقبل تکوینی فاصلہ ہے۔ یعنی لامحدود کائناتی افق۔ فاؤستی تجربہ عمق کا مطلب یہی ہے۔ سمت کا احساس ارادہ ہے اور مکان کا احساس' عقل ان کی انفرادی حیثیت تقریباً" اساطیری ہے۔ اور انھیں سے وہ تصویر ابھرتی ہے۔ جسے ہمارے' ماہرین نفسیات اپنی داخلی زندگی کی ناگزیر تجرید سمجھتے ہیں۔

اگر فاؤستی ثقافت کو ایک "ارادے" کی ثقافت قرار دیا جائے' تو یہ صرف اسی بیان کا ایک دوسرا طریق اظہار ہے۔ جسے امتیازی تاریخی صنف بندی کہا جاسکتا ہے۔ ہمارا صیغہ واحد متکلم "خودی" ہمارا متحرک علم نحو' جو اظہار و ابلاغ میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ وہ اسی میلان اور صنف بندی کا نتیجہ ہے' اس کے ساتھ مثبت سمتی توانائی کا وجود نہ صرف عالمی تاریخ کی تصویر پر غالب رہتی ہے' بلکہ ہماری اپنی تاریخ کی بھی رہنمائی کرتی ہے۔ یہی خودی روحی فن تعمیر میں مینار کی صورت اختیار کرلیتی ہے۔ حلقہ مرغولہ انگریزی حرف "I" کی تصویر ہے۔ یعنی صیغہ واحد متکلم کی اخلاقی صورت اور مسکی یقین کی خودی کی صورت اور سب سے بڑھ کر بقائے دوام اور عظمت کا نشان انا یعنی "I"۔

بعینہٖ اسی صورت میں روسی اس لاف زنی کو قابل نفرت سمجھتے ہیں۔ روسی علامت نگاری میں انا کی اس صورت کو محدود کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اور گم نام رہنے کو ترجیح دی جاتی ہے اور نفی ذات کو ترجیح دی جاتی ہے۔ اور نظام بے خودی میں "انا" یعنی خودی کو معاشرے سے تعلقات کا نقطہ آغاز قرار دیا جاتا ہے۔ یعنی اخلاقی طور پر ہمسائے سے محبت ' اخلاقی بنیاد پر" I " سے مراد عزیزوں اور قرب و جوار کے لوگوں سے محبت اور شفقت جس سے خود "فرد" کا اپنا فائدہ ہے۔ یہ مغربی بے جا غرور کی صفات نہیں۔ اسی بنا پر گرجے کی چھت کو اور اس کے گنبدوں کو بلند کیا جاتا ہے۔ تاکہ گنبد افلاک سے تمثیلی رابطے کا تصور پیدا ہو۔ ٹالسٹائی کا ہیرو نخلوڈوف وہ اپنی ذات کے اخلاقی اصول کا جائزہ لیتا ہے اور اپنی خودی کی حفاظت کرتا ہے۔ اور اسے اپنا ناخن انگشت قرار دیتا ہے۔ اسی سے ٹالسٹائی کی کاذب قلب ماہیت کی سنگدلی کا پتہ چلتا ہے۔ مگر رسکو لیتی کوف' جمع متکلم کی بڑی تعداد میں سے ایک ہے۔ جو غلطی وہ کرتا ہے' اس کی ذمہ داری سب پر ہے ۔ اور متعلقہ گناہ کو اپنے ذمے لینے پر وہ فخراور بے جا غرور محسوس کرتا ہے۔ اسی قسم

کا تصور مجوسی تصور روح کی تہ میں بھی موجود ہے۔ اگر کوئی شخص میرے پاس آئے مسیح نے کہا (لوقا۔۱۴ ۔۲۶) اور اپنے ماں باپ' بیوی' بچوں اور بھائیوں بہنوں اور اپنی ذات سے نفرت نہ کرے وہ میرا شاگرد (مرید)نہیں ہوسکتا۔ یہ وہی احساس ہے' جس کے تحت ہم مشہور اصطلاح کا ترجمہ بطور بنی آدم کرتے ہیں قدیم روایات کا خلاصہ بھی یہی ہے' جس میں اپنی ذات یعنی خودی کو ہدف ملامت قرار دیا گیا ہے' اور گناہ سمجھا گیا ہے۔ اسی بنیاد پر روسی تصور نفی ذات سے مراد لاانتہائی سے تعلق ہے۔ جس میں حقیقت کا تصور گمنامی میں پوشیدہ ہے۔

لیکن کلاسیکی انسان تو صرف حال سے وابستہ تھا۔ لہٰذا وہ سمتی توانائی سے محروم ہے۔ جس سے ہمارے تصورات عالم اور روح بھرے پڑے ہیں۔ اس سے ہمارے تمام حسی تجربات اور داخلی تجربات فاصلہ ہماری مستقبل کی طرف رہنمائی کرتے ہیں۔ کلاسیکی انسان کے ہاں عزم یا ارادے کا کوئی تصور نہ تھا۔ کلاسیکی انسان کا قضاؤ قدر کا تصور اور ڈور کی ستونوں کی علامت اس امر کی پوری تصدیق کرتے ہیں۔ جان فان آئک سے لے کر ریس تک جو فکر و ارادے کی تصویر نمایاں ہے' وہ کلاسیکی پیکر میں ممکن نہیں۔ زیوس کا مجسمہ داخلی لحاظ سے غیر تاریخی عوامل یعنی حیوانات اور نباتات کے مہیجات کا ترجمان ہے۔ جو کلی طور پر مادی اور شعوری سمت سے محروم ہونے کی وجہ سے خاتمے کی طرف لے جاتے ہیں۔

فاؤستی اصول کا حقیقی اسم' جو صرف ہماری ہی ملکیت ہے' محض بے اعتنائی کی وجہ سے متعین نہیں ہوا۔ ورنہ نام تو محض ایک آواز ہی ہے۔ مکان بھی ایک ایسا لفظ ہے' جسے ہزارہا نازک مفاہیم میں استعمال کیا جاسکتا ہے۔ ماہرین ریاضی 'فلسفیوں' شعراء اور مصوروں کا اپنا اپنا مفہوم ہے۔ جو ایک ہی لفظ کو جو فی الحقیقت تجزیہ لاپذیر ہے' اپنے اپنے معانی کے لیے استعمال کرتے جاتے ہیں۔ ایک لفظ جو بظاہر تمام بنی نوع انسان کے لیے مشترک ہے' مگر اس میں اس کے باوجود بعض مابعد الطبیعاتی معانی پوشیدہ ہیں۔ جو ہم اسے دیتے ہیں اور ہم بامر مجبوری ایسا کرتے ہیں' اس مفہوم میں وہ صرف متعلقہ ثقافت ہی میں جائز اور قابل قبول ہوتا ہے۔ ہم صرف ارادے کا تصور ہی قائم نہیں کرتے۔ بلکہ اس سے وہ حالات بھی مراد ہوتے ہیں 'جو ہم سے متعلق ہوتے ہیں ۔ اہل یونان اس کیفیت سے نا آشنا تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ارادے کو اعلیٰ علامتی اہمیت حاصل ہے۔ اگر زیادہ سنجیدگی سے غور کیا جائے' تو مکان بطور عمق اور ارادے میں کوئی فرق نہیں۔ کیونکہ جو شے ایک کے لیے ضروری' ہوگی وہ دوسرے کے لیے بھی اسی طرح ناگزیر ہوگی۔ مگر کلاسیکی زبانوں میں اس مقصد کے اظہار کے لیے کوئی لفظ نہ تھا۔ فاؤستی عالمی تصویر میں خالص "مکان" محض وسعت کا نام نہیں۔ بلکہ ایک اثر آفرین وسعت جو دور فاصلوں تک رسائی رکھتی ہو' جو محض حسی وجود پر قابو پالے۔ جو کشیدگی اور رجحان دونوں حالتوں میں روحانی عزم قوت کا مظہر ہو۔ میں اس امر سے بخوبی واقف ہوں کہ میرا یہ بیان کتنا تشنہ ہے۔ یہ قطعاً" ناممکن ہے کہ ہم یہ بتاسکیں کہ ہندوستانی یا عرب باشندے مکان سے کیا مراد لیتے ہیں۔ یا اس لفظ کے متعلق ان میں احساس اور تصور کی کون سی صورت ابھرتی ہے۔ مگر ان دونوں میں امتیاز مختلف اور بنیادی اصول ریاضی سے ثابت کیا جاسکتا ہے۔ ہیئت کے فنون' اور سب سے بڑھ کر

زندگی کے متعلق اظہار سے بھی استفادہ کیا جاسکتا ہے۔ ہم اس امر کا مشاہدہ کریں گے کہ کوپرنیکی اور کولمبس میں مکان اور ارادے کا اظہار کس انداز میں ہوا ہے اور اسی طرح ہو ہنر ٹافن اور نپولین میں اس کا مظاہرہ کس طرح کیا ہے۔ مگر اس کی ایک اور صورت بھی ہے۔ توانائی اور امکان کے میدان میں وہ تصورات ہیں' جن کو یونانی ذہن کو سمجھانا بہت مشکل ہے۔ مکان کا وجود ادراک سے تمل ہوتا ہے' یہی وہ کلیہ ہے' جو کانٹ نے استعمال کیا اور باروق فلسفے نے اسے طویل اور ان تھک جدوجہد سے قائم رکھا۔ اس کے مطابق روح باقی تمام اجنبی اشیاء پر غالب ہے' اور یہ خودی ہی کا حق ہے کہ وہ اپنے اصولوں کے تحت دنیا پر حکومت کرے۔

یہ روغنی مصوری میں تصور عمق کے اظہار کے لیے استعمال میں لایا جاتا ہے' اور یہ تصویر کے مکانی پس منظر کو ظاہر کرتا ہے۔ جس سے لامتناہیت کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ یہ امر مشاہدہ کے تخیل پر منحصر ہے کہ وہ اسے کس قدر فاصلے سے دیکھتا ہے' اور اپنی رائے قائم کرتا ہے۔ یہی وہ فاصلے کی کشش ہے' جس سے خوبصورت فطری مناظر کی تصاویر وجود میں آتی ہیں' جو تاریخ میں زندہ جاوید رہ جاتی ہیں۔ یہ صنعت ہمیں باروق کی تصاویر اور منظر کشی میں نمایاں نظر آتی ہے۔ کیونکہ علامت تک پہنچنے میں صدیاں بیت گئیں۔ اس میں ہر وہ عنصر شامل ہے۔ جیسے الفاظ : مکان' ارادہ' اور قوت' ظاہر کرنے اور نشاندہی کرنے کے قابل ہیں۔ اسی طرح کا رجحان ہمارے مابعد الطبیعاتی نظام میں بھی موجود ہے۔ جس میں الفاظ کے جوڑے بنا کر تصورات کو تشکیل دیتے ہیں۔ (مثلاً" ماحول اور اشیاء بالذات' ارادہ اور تصور' خودی اور بے خودی) ان سب کے مفہوم میں حرکت پذیری موجود ہے۔ اور پروٹوگورا کے تصور انسان کے بالکل برعکس یعنی اقدام بجائے خالق اشیاء جو روح پر فعالیتی انحصار قائم کردیتا ہے۔ کلاسیکی مابعد الطبیعات انسان کو دیگر اجسام میں ایک جسم سمجھا۔ اور علم کو ایک رابطہ قرار دیا' جو عالم سے غیر عالم کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ مگر اس کی برعکس صورت وجود میں نہیں آتی۔ اناکساگورس اور ڈیمو قریطس کے نظریات' یہ تسلیم نہیں کرتے کہ شاگرد کا تبدیلی ادراک میں کوئی عملی حصہ بھی ہوتا ہے۔ افلاطون نے یہ کبھی محسوس نہ کیا' مگر کانٹ یہ تسلیم کرنے پر مجبور تھا کہ خودی ہی تاثرات کا مرکز ثقل ہے۔ اس کی مشہور غار کے قیدی فی الواقع قیدی ہی ہیں۔ وہ عام غلام ہیں' آقا نہیں۔ وہ معروف سورج سے روشنی حاصل تو کرتے ہیں' مگر خود ان کی ذات سے کسی قسم کی روشنی کا اظہار نہیں ہوتا' جس سے دنیا کو کوئی فائدہ حاصل ہو۔

ہمارے ارادے اور مفروضہ مکان کے تصور کی تائید طبعی توانائی سے ہوتی ہے۔ یہ ایک خالص غیر کلاسیکی تصور ہے' جس میں مکانی وقفہ بھی ایک ہیئت کا حامل ہے۔ اور فی الحقیقت ایک اہم ہیئت ہے۔ اور اس سے جو تصورات ابھرتے ہیں' وہ اہلیت اور شدت ہیں' جن کا خود اسی پر انحصار ہے۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ ارادہ اور مکان گلیلیو اور نیوٹن ہی کی عالمی تصویر کے محرکات ہیں' اور متحرک عالمی ہیئت جس میں ارادہ ہی مرکز ثقل اور مرکز حوالہ ہے۔ اس کی بھی اتنی ہی اہمیت ہے۔ یہ دونوں تصورات باروق کے ہیں' اور فاؤستی ثقافت کی پختہ فکر میں بطور علامت مستعمل ہیں۔

اگرچہ عام طور پر ایسا سمجھتا ہے' مگر یہ غلط ہے کہ ارادے کا مسلک ایک عام تصور ہے۔ اگر یہ تمام بنی نوع انسان میں نہیں تو عیسائی دنیا میں اس کا وجود ہے' اور اسے قدیم عربوں سے حاصل کیا گیا ہے۔ یہ تعلق محض سطحی تاریخی اہمیت کا حامل ہے۔ اور ایسا نتیجہ اخذ کرنے کا باعث رسمی تاریخی الفاظ کو سمجھنے میں مغالطہ ہے۔ مثلاً" مسلک ارادیت عمل کو قضاؤ قدر کا شاخسانہ قرار دے دیا جائے' اور اس وجہ سے علاماتی تغیرات کو جو اس راستے میں وقوع پذیر ہوتی ہیں' حذف کردیا جائے۔ جب عرب ماہرین نفسیات' مثلاً" مرتضیٰ' ارادے کی مختلف صورتوں پر بحث کرتا ہے' تو وہ اسے عمل کے اس ارادے سے منسلک کرلیتا ہے۔ جو آزادانہ طور پر متعلقہ عمل سے قبل ظہور میں آتا ہے۔ یعنی ایک اور ارادہ جس کا عمل سے کوئی تعلق نہیں۔ ایک اور ارادہ جو متعلقہ ارادے کا باعث ہوا۔ یقیناً" یہ تصور عربی الفاظ کی وسعت معانی کا نتیجہ ہے۔ کیونکہ ان کے مفہوم میں دوسری زبانوں کے الفاظ کے مقابلے میں زیادہ گہرائی ہوتی ہے' اور اس فرق کی وجہ سے فاؤستی ثقافت اور عرب ثقافت میں تصور روح میں بھی فرق آجاتا ہے۔

ہر شخص کے لیے خواہ اس کا تعلق کسی بھی ثقافت سے ہو' روح کے عناصر اساطیری دیوی دیوتاؤں کی طرح ہوتے ہیں۔ جیسا کہ زیوس کی اولیمپس کے خارج میں حیثیت تھی' ذہنی تصور ہر یونانی کا اپنی ذات کے متعلق تھا۔ ایک تخت نشین آقا جس کا تعلق دیگر روحانی عناصر سے تھا۔ ہمارے لیے جو خدا کا تصور ہے' وہ کائنات کی وسعت اور کائناتی قوت کی لامتناہیت سے متعلق ہے۔ ہر جگہ حاضر و ناظر اور رحمٰن و رحیم' اور خالق و رازق ہے۔ وہ نہ صرف کائنات کی وسعتوں میں' بلکہ روح کے اندر بھی مقیم ہے۔ اس کو "عزم" یا ارادہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ اور مجوسی ثقافت کی سوہت کائنات' جیسے روح اور نفس (مقدس روح اور نفس) ۔ یہ تصور لازماً" کائنات کے تصور خیر و شر (خدا اور شیطان) یا ایرانی تصور اور زند اور اہرمن اور یہودیوں کے ہاں یاہوے اور بعل زبوب' اور مسلمانوں میں اللہ اور ابلیس' یعنی خیر کامل اور شر کامل کے تصور پر مبنی ہے۔* یہ یاد رکھیں کہ مغرب میں یہی دو تصور ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ مثلاً" ارادہ یا "عزم" کا تصور رومیوں کے اس تصور کا شاخسانہ ہے کہ فطین افراد کو ارادیت کے قائلوں پر حکومت کا حق ہے ۔ اور یہ وحدت الوجودی روحانیت کا نتیجہ ہے۔ اس عمل سے حقیقی دنیا سے شیطان کا وجود غائب ہوجاتا ہے۔ باروق کے دور میں وحدت الوجود کا تصور داخلی حیات میں بھی سرایت کرگیا' اور خدا کا لفظ دنیا کے مخالف مفہوم میں استعمال ہونے لگا' اور اس کے معانی دونوں طرف کے تصورات کی تائید کرتے رہے۔ اور اس کا مضمر حقیقی لفظ ارادہ ہی رہا' جو روح سے متعلق ہے۔ یعنی وہ قوت جو اپنے دائرہ کار میں فعال رہتی ہے۔ فکر جب مذہب کو چھوڑ کر سائنس کی طرف رجوع کرتا ہے' تو ہمیں دو قسم کی اساطیر سے واسطہ ہوتا ہے۔ طبیعات اور نفسیات۔ تصورات "توانائی" "مادہ" "ارادہ" جذبات کا انحصار معروضی تجربات پر نہیں بلکہ احساس حیات سے ہے۔ ڈارون کے نظریات اس احساس کی سطحی صورت ہیں۔ یونانیوں کو فطرت کے اس مفہوم کا علم نہ تھا جو ہمارے ماہرین حیاتیات اس سے اخذ کرتے ہیں۔ یعنی حتمی اور منضبط فعالیت کا مفہوم جو ہر جاندار سے منسلک ہے۔ خدا کی مرضی یا ارادہ ہمارے لیے حشو و تکرار ہے۔ (خدا یا فطرت بعض لوگ جس طرح کہتے

---

* اسلام میں اللہ خیر اور شر دونوں کا خالق ہے

ہیں) ارادے کے سوا اور کچھ نہیں۔ نشاۃ ثانیہ کے بعد سے خدا کے وجود کے حسای اور ذاتی صفات ترک کردیے گئے۔ (ہر جگہ حاضر ناظر ہونا' ہر شے پر قادر ہونا ریاضیاتی تصورات ہیں۔ جو بتدریج تھوڑے تھوڑے لاانتہای مکان کی طرف مائل ہورہے ہیں۔ اور قلب ہیئت کے نتیجے میں اس تصور کو عالمی عروج کا مقام حاصل ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ۱۷۰۰ء سے کوئی مزامیری موسیقی پیدا نہیں ہوئی۔ فن تو وہی ہوتا ہے کہ جس کے نتیجے میں خدا کی ذات کے جمال اور قدرت کا اظہار ہو۔ ذرا ہومر کے دیوتاؤں پر غور کریں۔ زیوس کو دنیا پر حتمی یا کلی قوت حاصل نہیں۔ پر امس دوسرے اجسام کی طرح ایک جسم ہے۔ یہی صورت شمس دیوتا کی ہے' جو ایک ناگزیر ضرورت ہے۔ آنکے کلاسیکی شعور کے مطابق کائنات پر محیط ہے۔ مگر کسی لحاظ سے بھی کائنات پر انحصار نہیں رکھتا۔ بلکہ دوسرے الفاظ میں باقی دیوتا اس کے ماتحت ہیں۔ ایس چائلس نے پرومیتھیس میں واضح الفاظ میں اس کی تائید کی ہے۔ مگر یہ تصور ہومر کے ہاں بھی واضح طور پر موجود ہے۔ یعنی دیوتاؤں کی جدوجہد کے بیان کے تحت اس تن میں جہاں زیوس قضاؤ قدر کی میزان کو اپنے ہاتھ میں لے لیتا ہے۔ مگر اس کے نتیجے میں وہ صرف تصفیہ ہی کراسکتا ہے اور آئندہ کے لیے سبق سیکھتا ہے۔ جو اسے ہیکٹر کی مدت سے حاصل ہوتا ہے۔ لہٰذا کلاسیکی روح اپنے اجزاء اور خواص کے ساتھ اپنے آپ کو اولیمپس یا رب صغیر سمجھتی ہے۔ لہٰذا یونانی اخلاقیات کا سب سے بڑا اصول یہی ہے کہ ان اجزاکو باہم امن اور اتحاد میں رکھا جائے (توازن خیر و شر؟ جو ممکن نہیں) ایک سے زائد فلسفی اس ارتباط کا اظہار روح کے اعلیٰ اجزا کے حوالے سے کرتا ہے' جس سے اس کی مراد زیوس ہے۔ ارسطو اس دیوی کو صرف غور و فکر میں مبتلا رکھنا چاہتا ہے۔ اور دیوجانس کا بھی یہی فرض منصبی ہے۔ ایک مکمل' پختہ اور جامد زندگی' جو ہماری اٹھارویں صدی کی زندگی کے تصور پختہ اور متحرک سے بالکل مختلف ہے۔

روح کے تصور کا معمہ جسے ہم نے "ارادے" کا نام دیا ہے' اس کا باروق کے تیسرے ابعاد کے تصور سے انسلاک ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ روغنی نقاشی اور جدید طبیعات کے تصور قوت میں ہے۔ اور عالم موسیقی میں مزامیری سرتال سے۔ ہر وہ شے جو ان ذہین ترین صدیوں میں تخلیق ہوئی' اس پر رومیوں نے قبضہ کرلیا۔ اور غلبہ حاصل کرلیا۔ اسی دور میں ہم فاؤستی ثقافت کی زندگی اور دوسری ثقافتوں کی زندگی کے مابین اختلافات کی وضاحت کرنا چاہتے ہیں۔ اس معاملے میں ہمیں یہ کرنا ہے کہ بعض ابتدائی اصطلاحات کو اچھی طرح سے سمجھ لینا ہے۔ مثلاً" ارادہ' مکان' قوت اور خدا۔ ان اصطلاحی الفاظ میں وہ معانی جو فاؤستی ثقافت کے حوالے سے مروج ہیں' یہ سب علامات ہیں' اور ایک طرح کی تشکیل فراہم کرتے ہیں ۔ جس کی حدود میں ہم عظیم اور ہم نوعی صوری عالم کا ادراک کرسکیں گے ۔ جس حوالے سے ان الفاظ کامفہوم متعین کیا گیا ہے۔ آج تک اس پر یقین کیا جاتا رہا ہے کہ بعض ایسے اشخاص موجود ہیں' جو ابدی معاملات کی پوری طرح سے واقفیت رکھتے ہیں۔ جو کسی نہ کسی وقت انھیں آشکار کردیں' گے اور ناقدانہ تحقیق سے ان حقائق مدرکہ کی تصدیق ہوجائے گی۔ طبعی علوم کی یہ غلط فہمی نفسیات میں بھی موجود ہے۔ عالمی طور پر تسلیم شدہ بعض بنیادی اصول باروقی اسلوب میں ادراک اور جامعیت کے ساتھ موجود ہیں۔ یعنی ایک طریق اظہار جو صرف عبوری نوعیت کا ہے۔ نیز یہ کہ وہ اصول صرف مغربی ذہن ہی کے لیے قابل قبول ہیں۔ اور ان کی وجہ

سے ان تمام مطالب میں تبدیلی واقع ہوجاتی ہے۔ جو بعض سائنسوں میں مروج ہیں' اور ہماری اس طرف رہنمائی کرتے ہیں کہ ہم انھیں نہ صرف منظم شعور کی صورت میں دیکھیں' مگر اس سے بھی ارفع و اعلیٰ درجے میں یعنی انھیں قیاسی مطالعہ کا موضوع بنائیں۔باروق فن تعمیر کا آغاز ' جیسا کہ ہم نے مشاہدہ کیا۔ جب مائکل ا-ینجیلو نے نشاۃ ثانیہ کے تعمیری عناصر کو متحرک قوت اور اضافی مسالے سے مدد اور وزن مہیا کیا۔ جبکہ برونی لاچی کا پازی کا گرجا جو فلورنس میں واقع ہے' زیادہ توازن کامظاہرہ کرتا ہے۔ روم میں واقع گیسو میں وگنولا کی ڈیوڑھی' ارادے کی جبری صورت ہے۔ اس کی کلیسائی صورت میں نئی ہیئت کو "یسوع" قرار دیا گیا ہے۔ اور فی الحقیقت اس کی کامرانی اور جیا کو موڈیلا پورٹا اور آگسٹس لویولا جو گرجے کی دیوار کی حیثیت سے خالص اور تجریدی حالت میں استادہ ہے' کچھ نہ کچھ تعلق موجود ہے۔ گویا وہ غیر مرئی عمل اور لامحدود نظام کے حدود اور ۱۰ احصائے گریز کے فن کے مابین تعلق کی ایک صورت ہے۔

اس کے بعد قاری کو باروق اور جیسٹ کے متعلق مزید پڑھنے کی زحمت نہ ہوگی' اور نفسیات ' ریاضی اور نظریاتی طبیعات کا مطالعہ بھی نہیں کرنا ہوگا۔ حرکیات کی اصطلاحات ' جو اہلیت اور شدت کے مابین تضاد کی وضاحت کرتی ہیں' اور مادہ اور ہیئت کے مابین لاغری اجسام کا تضاد ایسے موضوعات ہیں' جو ان صدیوں میں تخلیقی اذہان کے عام استعمال میں رہے۔

(۴)

مگر اب سوال یہ ہے کہ اس ثقافت کا باشندہ خود اس تصور روح کی ضروریات کو پورا کررہا ہے جو اس نے خود تخلیق کی ہے ۔؟ آج اگر ہم مغربی طبیعات کے اصول مکان مستعد بہ موضوع کو وضاحت سے بیان کرسکیں تو اس کے نتیجے میں دور حاضر کے اسلوب حیات کا خود بخود تعین ہوجائے گا۔ ہم اپنی فاؤستی فطرت کے ساتھ اس امر کے عادی ہیں کہ کسی فرد کے متعلق تعارف حاصل کرنے کے لیے ہم اس کی مؤثر کارکردگی کا خیال رکھتے ہیں' اور اس تجربات حیات کے میدان میں منافی سکونی مجاز کو نظرانداز کردیتے ہیں۔ ہمارے نزدیک اس کا معیار اس کی فعالیت ہے۔ خواہ وہ داخلیت سے متعلق ہو'یا خارجیت کی طرف مائل ہو۔ اور ہم اسی سے اس کے تمام منشائیں ' دلائل' قواء' اعتقادات' اور عادات کا اندازہ کرتے ہیں' اور ان تمام اطوار کی مجموعی حیثیت کا ہم "کردار" کی اصطلاح سے ذکر کرتے ہیں۔ ہم عادۃ" عنوانات اور مناظر فطرت ' آرائش ' ضربات موئے قلم اور رسم الخط کے لیے بھی یہ اصطلاح استعمال کرتے ہیں۔ ہم تمام فنون' جملہ ادوار اور تمام ثقافتوں کے کردار کی بھی بات کرتے ہیں۔ خصوصیت کے لحاظ سے سب سے بڑھ کر اس ضمن میں باروق موسیقی ہے۔ اپنی نغمگی اور مزامیر دونوں کے لحاظ سے ممتاز ہے۔ یہاں ایک اور اصطلاح ہے' جو "ناممکن البیان" ہے۔ یہ ہر ثقافت میں موجود ہے۔ بالخصوص فاؤستی ثقافت میں ایسے امور کی نشاندہی کرتی ہے' جن پر زور دینا مقصود ہو۔ کردار اور ارادے کے مابین گہرا ارتباط کسی غلط فہمی سے مبرا ہے۔ تصور روح میں جو ارادے کا مقام ہے۔ کردار کا وہی مقام تصویرِ حیات میں ہے۔ جیسا کہ ہم اس کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ مغربی اسلوب حیات'مغربی باشندوں پر بخوبی آشکارا ہے۔ یہ ہمارے اخلاقی نظام کا اہم اور بنیادی عنصر ہے۔ سب اخلاقی نظام اس پر متفق ہیں۔ اختلاف صرف اس قدر ہے کہ مابعدالطبیعاتی تصورات یا عملی ادراک کے

اپنے اثرات ہوتے ہیں۔ جو انسانی کردار پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ وہ کردار جو زندگی کے عالمی بہاؤ کے ساتھ وجود میں آتا ہے' اس میں شخصیت ' عمل اور زندگی کا تعلق جو فاؤستی تہذیب میں ایک فرد کے دوسرے فرد کے ساتھ تعلقات پر مبنی ہے' اور بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ طبعی عالمی تناظر کا ہونا ناممکنات سے ہے۔ (اگرچہ نظریاتی طور پر اس کا بخوبی جائزہ لیا جاچکا ہے) جیسا کہ سمتی تصور قوئی جو حرکیات سے ماخوذ ہے۔ (کیونکہ سمت میں لازما" سمتی صفت بھی موجود ہوتی ہے) چنانچہ ارادے اور روح 'کردار اور زندگی میں فیصلہ کن خط امتیاز ناممکن ہے۔ ہماری ثقافت کی معراج جو سترھویں صدی سے حاصل ہوئی۔ ہم لفظ "حیات" کو یقینی طور پر "عزم" کا مترادف سمجھتے ہیں۔ اس قسم کے محاورے' مثلا": زندہ قوت'عزم حیات' فعال توانائی' ہمارے اخلاقی ادب میں بھرے پڑے ہیں 'اور ان کی اہمیت مسلمہ ہے۔ مگر پیرا کلیز کے زمانے میں تو ان کا یونانی زبان میں ترجمہ بھی ممکن نہ تھا۔

ابھی تک یہ دعویٰ کہ ہرا خلاقی نظام بین الاقوامی جوا . کا حامل ہے ۔اس حقیقت پر پردہ ڈالتا رہا ہے کہ ہر وہ ثقافت جو متجانس اور ارفع مقام کی حامل ہو۔ اپنے لیے ایک موزوں اخلاقی دستور کی حامل ہوتی ہے۔ دنیا میں اتنے ہی اخلاقی نظام ہیں' جس قدر کہ ثقافتیں ہیں۔ نطشے پہلا شخص تھا' جسے اس کا احساس ہوا ۔ مگر اس نے اخلاقیات کی اس قلب ماہیت کو سلجھانے کی کبھی کوشش نہیں کی'کہ خیر ہمیشہ خیر ہی ہوتا ہے اور شر ہمیشہ شر ہی ہوگا۔ اس نے کلاسیکی' ہندوستانی 'عیسائی اور نشاۃ ثانیہ کی اخلاقیات کو اپنے معیار پر پرکھنے کی کوشش کی' اور ان ثقافتوں کے اسلوب کو علاماتی نظام کے تحت سمجھنے کی کوشش نہیں کی اور اگر اس کی ان مساعی کا کچھ نتیجہ برآمد ہوا' تو وہ صرف یہ ہے کہ اس نے مغربی اخلاقیات کا تاریخی لحاظ سے مشاہدہ کیا۔ بہر حال یہ ظاہر ہوتا ہے کہ دور حاضر میں ہم اس مطالعہ کے لیے تیار ہیں اور بنی نوع انسان کا تصور بطور ایک فعال اور جنگ آزما اور ارتقاء پذیر (یہ تصور جو چم کے باعث جس کا تعلق فلورنس سے تھا اور صلیبی جنگوں کے نتیجے میں قائم ہوا) ہوتا۔ ہمارے لیے اتنا ناگزیر تصور ہے کہ ہمیں یہ احساس بھی نہیں کہ یہ خالصتا" مغربی تصور ہے۔ ایک ایسا زندہ تصور ہے' جس کا جواز صرف ایک موسم کے دوران رہتا ہے۔ کلاسیکی روح تصور کے مطابق انسان ایک جامد ڈھیر ہے۔ اسی کے مطابق ہم کلاسیکی عہد میں ایک ایسا اخلاقی نظام دیکھتے ہیں جو ہومر سے لے کر سلاطین روم تک قائم رہا اور وہ ہمارے نظام کے بالکل برعکس تھا۔ اور وسیع عمومیت کے تحت ہمیں معلوم ہوگا کہ احساس حیات سے متعلق شدید فعالیت ہمیں چینیوں اور مصریوں کے ہاں نظر آتی ہے' جبکہ کلاسیکی اور ہندوستانی ثقافت منفی رویئے کی حامل ہے۔

اگر اقوام کا کوئی گروہ ایسا بھی تھا' جس نے تنازع لی البقا کی جنگ جاری رکھی تو وہ کلاسیکی ثقافت تھی۔ تمام چھوٹے بڑے شہر' ایک دوسرے سے جنگ آزمائی میں تباہ ہوگئے۔ اس کی نہ کوئی منصوبہ بندی تھی نہ مقصد۔ بغیر رحم کے جذبات کے جسم جسموں سے ٹکراتے رہے۔ اس عمل میں کوئی ایسا مسیح نہ تھا' جس کا کوئی تاریخی جواز ہو۔ قطع نظر ہرکولائٹس کے یونانی اخلاقیات اپنی جدوجہد میں اخلاقی اصولوں کی طرف سے بے پرواہ تھی۔ رواقی اور ایپی قوری خوش خوراک یکساں طور پر بھگوڑے پن کا درس دیتے رہے۔ مخالفت

پر قابو پانے کا عمل مغربی روح کا مخصوص مسیح ہے۔ فعالیت' عزم' خود نظمی' اصول موضوعہ ہیں۔ آرام دہ' پرسکون زندگی کے خلاف جنگ جو لمحات کے تاثرات کے بھی خلاف ہو' اور ہر قریب شے کی مخالفت میں ہو۔ مادی ہو اور آسان ہو' ہر ایسی شے پر قابو پانا' جس میں عمومیت اور مدت کا تصور موجود ہو' اور وہ ماضی اور مستقبل سے مربوط ہو۔ یہ فاؤستی اصولوں کا خلاصہ ہے۔ قدیم روم سے لے کر کانٹ اور نطشے تک اور ان سے بھی آگے بڑھ کر ان نسلی اخلاقیات کے پیروکاروں تک 'جنھوں نے مختلف ممالک میں قوت اور عزم کا اظہار کیا اور ہمارے معاشی نظام اور ٹیکنیک کو قوت بخشی ۔ کلاسیکی نقطہ نظر کے سیر شدہ وجود کو گوئٹے اور کانٹ کے علاوہ پاسکل اور آزاد خیال لوگ جو ذاتی طور پر بھی اپنی قدروقیمت کا دعویٰ رکھتے ہیں۔ فعال 'نبرد آزما اور فتح یاب لوگ مسترد کرچکے ہیں۔

چونکہ متحرک فنون کی تمام صورتیں (خواہ مصوری ہو یا موسیقی' طبعی' معاشرتی یا سیاسی ہو) ان سب کا تعلق لامتناہی کی تشکیل کی ہر انفرادی معاملے میں نشاندہی کرتا ہے' جیسا کہ کلاسیکی طبیعات میں کیا گیا تھا۔ مگر اس کے مخصوص طریق العمل اور فعالیتی قواعد و کردار کو اس طرح سمجھنا چاہیے ' جیسا کہ زندگی کے ساتھ نباہ کرنے کا طریق ہے۔ جہاں یہ ممکن نہ ہو۔ اس صورت کو کردار کی کمی یا خامی کا نام دیا جاتا ہے۔ یہ کردار ہی ہے' جو نیکی کی ایک صورت ہے۔ جس کی بنا پر متحرک زندگی کے اعلیٰ اقدار کو متغیرات کی ارفع صورتوں کی تفصیل میں مدغم کردیتا ہے۔ اسی کی بنیاد پر سوانح حیات بیان کی جاتی ہے (جیسا کہ گوئٹے کی وارہیٹ اور ڈچ تنگ) پلوتارچ نے جو کلاسیکی کی سوانح عمریاں لکھی ہیں' وہ محض واقعات کا مجموعہ ہیں' جنھیں تاریخ وار لکھ دیا گیا ہے۔ ان میں تاریخی اہمیت کی کوئی بات نہیں۔ اور اس سے بمشکل ہی اختلاف کیا جاسکتا ہے کہ دوسری قسم کی سوانح عمریاں بھی ممکن ہیں' مگر ایلسی یایڈیز اور پیری کلیز یہ کام سرانجام دے سکتے تھے۔ اس وجہ سے کوئی خاص شخصی صورت کا انتخاب لازمی ہوتا ۔ ان کے تجربات میں ذخیرہ معلومات کی کمی نہیں' مگر ارتباط عام کی کمی ہے ۔ان سے متعلق کچھ نہ کچھ جوہری ہے۔ سائنس کے میدان میں یونانیوں نے یہ فراموش کردیا کہ تجرباتی معلومات کی تفصیلات کو جمع کرنے کے عمل میں عمومی قواعد کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اپنی کائنات میں انھوں نے اپنے وجود کو اس طرح کہ وہ کہیں بھی دکھائی نہیں دیتے۔

اس کے نتیجے میں مطالعہ کردار کے علوم بالخصوص قیافہ و قیاس میں ہمیں کلاسیکی دنیا کی جھلک دکھائی نہیں دیتی۔ ہم ان کی خوشخطی کے فن کے نظارے سے محروم ہیں' مگر ہم ان کے فن آرایش سے واقف ہیں۔ اگر اس کا رومی فن آرایش سے مقابلہ کیا جائے' تو یہ ناقابل یقین سادگی کا حامل ہے' اور کرداری لحاظ سے کمزور ہے۔ مینذر اور ایکناتھوس ۔شوث کا مشاہدہ کریں' لافانی مساوات کے تصور کے اظہار میں کوئی بھی ان سے آگے نہیں نکل سکتا۔

اس مسئلے پر کوئی رائے نہیں دی گئی کہ جب ہم کلاسیکی دنیا کے احساس عالم کی طرف متوجہ ہوتے ہیں' تو ہمیں اس میں اخلاقی اقدار کی تلاش ہوتی ہے۔ یہ رجحان کردار کے اسی طرح متناقض ہے۔ جس طرح ایک

مجسمہ گریز پائی ہے۔ یا اقلیدسی ہندسے کا تجزیہ نہیں کیا جاسکتا' یا جسم اور خلا میں مشابہت نہیں ہوسکتی۔ یہ ہمیں اشارے ہی میں نظر آسکتا ہے۔ حقیقی دنیا میں نہیں' اور یہی امر روحانی جمود کی بنیاد فراہم کرتا ہے۔ کلاسیکی ذخیرہ الفاظ میں جو لفظ اس مقصد کے لیے استعمال ہوا ہے' وہ شخصیت ہے۔ ہمارے ہاں یہ اصطلاح شخص کی صفت ہے۔ جسے نقاب بھی کہا جاسکتا ہے' کیونکہ فرد شخصیت کے پیچھے اوجھل ہوتا ہے۔ یونانیوں کے دور آخر میں اور رومیوں کے ہاں اس اصطلاح کو عوامی پہلو یا "بشرہ" کہا گیا ہے۔ جو کلاسیکی انسان کے لیے "جوہر' مغز یا گودا" کے مترادف ہے۔ ایک مقرر کو مغز کہتے ہوئے سنا گیا۔ وہ کردار یا جوہر کا لفظ استعمال نہ کرسکا۔ جو ہم اس مفہوم کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ جب کسی پادری یا سپاہی کے حوالے سے گفتگو ہورہی ہو۔ زندہ شے کے لیے کردار ہی کہا جاسکتا ہے۔ مگر یونانیوں کے ہاں غلاموں کا بھی طبقہ تھا' اور اس کے لیے عوامی زندگی میں کسی رجحان یا نمایاں حیثیت کا کوئی تصور نہ تھا' اس کی کوئی حیثیت نہ تھی۔ مگر یونانی غلاموں میں روح کا وجود تسلیم کرتے تھے اور یہ تصور کہ بادشاہوں کو اللہ تعالیٰ کی ذات نے ایک کردار تفویض کردیا ہے۔ رومن اس مفہوم کو ادا کرنے کے لیے الفاظ (Persona regis impertoris) استعمال کرتے تھے۔ شمسی زندگی کے کردار اس معاملے میں زیادہ واضح ہیں۔ جس امر کی نشاندہی کی جاتی ہے' وہ شخصیت نہیں۔ (یہ فعال جدوجہد کے داخلی امکانات کا نام ہے) بلکہ ایک مستقل اور مکتفی بالذات انداز جسے تکوین کی صورت کی منائی سے اخذ کیا گیا ہے' کلاسیکی اخلاق ہی نے یہ تصور پیش کیا ہے کہ حسن ہی نمایاں کردار انجام دے سکتا ہے۔ یہ ہمیشہ ایسی روایات اور صفات کا مظہر رہا ہے' جو مادی اشیاء' اور عوام میں معروف ہوں۔ یہ متکلم اپنی ذات سے منسوب نہیں کرتا' بلکہ دوسروں سے منسوب کرتا ہے۔ انسان کو خارجی عالم کا معروض سمجھا گیا ہے' نہ کہ موضوع یا فاعل۔ حال مطلق' ایک لمحہ' پیش منظر کو زیر تکیں نہیں لایا گیا' بلکہ گزار دیا گیا۔ اس انداز کار سے داخلی حیات سے رابطہ ناممکن ہے۔ ارسطو کا ایک اہم جملہ ہے' جسے کسی دوسری زبان میں ترجمہ کرنا مشکل ہے۔ ہم جب اس کا ترجمہ کرتے ہیں' تو مغربی پس منظر سے آزاد نہیں ہوسکتے۔ اس کا مفہوم کچھ اس طرح ہے کہ ہماری کوئی شخصیت نہیں ہوتی' جب ہم اکیلے اور تنہا ہوتے ہیں (یہ ایتھنز کے راہن کروسو کا عمل ہے۔ جو گھوڑے کے آگے گاڑی جوت رہا ہے) ہم اسی وقت قابل شمار ہوتے ہیں۔ جب اجتماعیت میں شامل ہوں۔ یعنی بازار یا چوک میں کھڑے ہوں' جہاں پر ہر شخص ساتھ والے شخص کی قدوقامت میں کمی کرکے اپنی شخصیت کا لوہا منوالیتا ہے۔ اس سارے مضمون کو اس جملے میں سمودیا گیا ہے۔ "شہری باشندوں کے ہمراہ" کسی کی شخصیت کا پتہ چلتا ہے۔ اس کے بعد ہم باروق کا تیار کردہ انسانی پیکر دیکھتے ہیں' جو ان کے فن کا مرکز سمجھا جاتا ہے۔ وہ عام انسان سے مشابہ ہے' اور اس کا کردار بھی نمایاں ہوتا ہے' اور ایتھنز والوں کے اعلیٰ ترین دور میں کسی مخصوص رجحان میں نمائندگی "بطور شخص" کے لیے عریاں مجسمہ تراشا جاتا تھا۔

(۵)

اسی اختلاف نے آگے بڑھ کر ایسے میں جو ایک دوسری سے ہر لحاظ سے مختلف ہیں' فاوستی ڈرامائی

ڈرامہ اور شمسی ثقافت کا شریفانہ انداز کا ڈرامہ کسی لحاظ سے بھی ماسوائے نام کے یکساں نہیں۔

بحث کا آغاز اسکیلس اور سوفا کلیز کی بجائے سینکا سے کرنا ہوگا۔ (کیونکہ ہمعصر ماہر تعمیرات اپنے آپ کو شاہی روم سے منسلک کرتا ہے اور پائیسم سے نہیں) ۔ باروقی ڈرامے کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ بطور مرکز ثقل واقعات کی بجائے کرداروں کا سہارا لیتا ہے۔ اس سے ایک روحانی ارتباط کے نظام کا آغاز ہوتا ہے۔ (اسی انداز میں اسے بیان کیا جاسکتا ہے) اس طرح ہر سین کے حقائق حیثیت' مفہوم' قدر کا اظہار ہوتا ہے۔ اس کا نتیجہ فعال قوتوں کے عزم کا نتیجہ ہے' جن کا تعلق داخلی تحریک سے ہے' اور یہ ضروری نہیں کہ ان کا مرئی اظہار بھی ہو۔ سوفاکلیز کا طریق کار یہ تھا کہ کم سے کم واقعات کا استعمال کیا جائے' اور انھیں پس پردہ ہی رکھا جائے اور ان کے افشا کے لیے کوئی پیغام رساں استعمال کرلیا جائے۔ کلاسیکی المیہ عام حالات سے متعلق ہوتا ہے اور اس کا مخصوص شخصیات سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اس کا ذکر ارسطو نے اپنی کتاب بوطیقا میں کیا ہے' جو کہ ہمارے سرمایہ شعر میں سب سے عظیم اور خوش قسمت کتاب ہے۔ ارسطو مثالی عورت کے مثالی عمل کو تکلیف دہ حالات میں پیش کرتا ہے۔ ہمارے تصور کردار سے یہ اس قدر مختلف ہے' بلکہ یہ (کردار خودی کی ایسی تشکیل ہے' جو واقعات کا خود تعین کرتا ہے) تو اقلیدسی ہندسے کی سطوحات کی انسانی صورت ہے۔ اس کے تصورات کے نام بھی اسی نوعیت کے ہیں' جیسا کہ ریمان کے نظریات جبرو مقابلے کی مساوات کے ہوں۔ بد قسمتی سے ہماری یہ صدیوں پرانی عادت ہے کہ ہم یونانی لفظ " رول " کا ترجمہ " کردار " کرتے رہے ہیں ۔ اس کا ترجمہ " رخ " یا " انداز " بھی ہو سکتا ہے (اس لفظ کا درست ترجمہ ممکن نہیں) اگر اس اساطیری روایت کو دہرایا جائے تو اس سے مراد ایک ایسا واقعہ ہے' جس میں زمان کا کوئی اثر نہیں ۔ مگر عمل موجود ہے' اور اس کا ماخذ فعل ہی ہے۔ یہ اوتھیلو' دان کیہاٹے' لی مس انتھروپ' سب کچھ ہے ۔ وردا اور ہیڈا گابلر کردار ہیں اور المیہ محض انسان کے وجود کے متعلق ہے۔ گویا یہ ان کے معاشرتی ماحول کی کہانی ہے ۔ان کی جدوجہد' خواہ عالم حاضر کے متعلق ہو یا عالم آخرت کے لیے' یا خود ان کی اپنی ذات کے خلاف ۔ یہ ان کے کردار نے ان کے سر تھونپ دی ہے' اور ایسی کوئی شے نہیں کہ خارج سے آرہی ہو۔ روح کو ایک اختلافی جالے میں تن دیا گیا ہے ۔ جس کے لیے کسی حتمی حل کی صورت ممکن نہیں۔ اس کے بر خلاف کلاسیکی سٹیج کے کارکن محض "رول" ہیں کردار نہیں ۔ یعنی ان کا تعلق اپنے اپنے پلاٹ سے ہے' بار بار وہی چہرے برآمد ہوتے ہیں ۔ بوڑھا' قاتل' عاشق' سب اپنے اپنے نقاب کے اندر آہستہ رو اجسام ہیں ۔ لہٰذا کلاسیکی ڈرامے میں خواہ اس کا تعلق دور آخر سے ہو' نقاب ایک ناگزیر ضرورت ہے' جبکہ ہمارے ڈراموں کے کردار جب تک اپنے چہروں کے مختلف حصوں سے مناسب حرکات وسکنات کا مظاہرہ نہ کریں' ان کے کام کو تسلیم ہی نہیں کیا جاتا' یونانیوں کے بڑے بڑے تھیٹروں کا وجود اداکاری کی اس خصوصیت کا کوئی جواب نہیں' بلکہ وہ اداکار بھی جو سٹیج پر چلتے پھرتے رہتے' ہیں' حجری پیکر بھی ، نقاب سے خالی نہیں' اگر حالات کی وضاحت کے لیے کسی روحانی کیفیت کی ضرورت ہوتی' تو اسے تعمیراتی عمل سے ظاہر کیا جاسکتا تھا' اور جلد از جلد پیش کیا جاسکتا تھا۔

کسی کردار کے المیے میں طویل داخلی تبدیلیاں رونما ہوتی رہتی ہیں ۔کردار کے المیے میں جو واقعات بھی ظہور میں آتے ہیں وہ طویل داخلی ارتقاء کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ مگر جو واقعات اجاکس ' فل کو ر۔یز' اینٹی گان ' یا لیکرا پر گذرتے ہیں ' ان کا نفسیاتی پس منظر (اگر فرض کرلیا جائے کہ کوئی تھا) قطعا" اثر انداز نہیں ہوتا ۔ فیصلہ کن واقعہ ان پر وارد کیا جاتا ہے ۔ جوظالمانہ انداز میں کوئی حادثہ ہوتا ہے' اور خارج سے وارد ہوتا ہے۔ ایسا حادثہ کسی اور ڈرامے میں کسی اور کردار کو بھی اسی نتیجے کے ساتھ پیش آسکتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ دوسرا کردار جس پر یہ حادثہ کسی دوسرے ڈرامے میں وارد ہوا ہو ' اسی صنف سے بھی متعلق ہے ۔

اس بحث سے بخوبی اندازہ ہوجاتا ہے کہ کلاسیکی اور مغربی ڈرامے میں کیا فرق ہے اور کرداری ڈرامے اور واقعاتی ڈرامے میں کیا فرق ہے ۔فاؤستی المیہ سوانحاتی ہوتا ہے ' جبکہ کلاسیکی ڈرامہ واقعاتی ہوتا ہے ۔اول الذکر میں کردار کی تمام زندگی کو مدنظر رکھا جاتا ہے' جبکہ ثانی الذکر کا تعلق کسی ایک واقعہ سے ہوتا ہے۔ بعض اوقات صرف ایک ہی لمحے سے' مثال کے طورپر جو واقعات اوڈی پس یا اور ۔یسز پر گزرے' ان کا ان کی داخلی زندگی کے ماضی سے کیا تعلق ہے۔ . . ان سب کا انجام یکساں ہے' جو بجلی کی طرح کوند کر نازل ہوتا ہے۔ جبکہ ہمارے ادب میں یہ صورت نہیں ہوتی 'بلکہ واقعات کا تعلق کردار کی داخلی زندگی کے طویل سفر سے ہوتا ہے ۔ اس کے باوجود اس کی زندگی میں بعض نمایاں پہلو ہوتے ہیں' جو دوسروں سے مختلف ہوتے ہیں ۔ جو اوتھیلو سے سرزد ہوا اس کے ماضی میں اس کے اسباب کا سراغ ملتا ہے۔ اسے نفسیاتی تجزیئے کا شاہکار تصور کیا جاتا ہے۔ اس میں نسلی منافرت ' نچلے طبقے سے محنت کے ساتھ ترقی کرنے والے افراد کی روساء کے معاشرے میں مشکلات ' سپاہی کے طورپر مور' طفل فطرت اور ایک پیرانہ سال کنوارے کی تنہائی ۔ یہ تمام عوامل اپنی اپنی جگہ پر بے حد اہم ہیں۔ لیئراور ہیملٹ کے کرداروں کا موازنہ سو فاکلیز کے کردار سے کریں ۔ یہ پوری طرح سے نفسیاتی کردار ہیں اور بیرونی اثرات کا مجموعی گوشوارہ نہیں۔ ماہر نفسیات سے ہمارا مفہوم ایک فطین طالب علم سے ہے (دور حاضر میں اسے شاعر سے الگ قرار نہیں دیا جاسکتا) جس کا موضوع روحانی انقلابات کا تجزیہ ہے۔ ایسا طالب علم یونانی ثقافت میں مفقود تھا۔ اعداد کی طرح روحانی معالات میں بھی وہ کورے تھے' اور وہ اس سے زیادہ ہو بھی کیسے سکتے تھے ؟ کیونکہ علم نفسیات خالصتا" مغربی طریق ہے 'جس کے تحت انسانی اطوار کا جائزہ لیا جاتا ہے' اور یہ اصطلاح ریم برانٹ کی پیکر تراشی ' ٹرستان کی موسیقی' سٹینڈہال کی جولین سوریل اور دانتے کی وائٹا نووا پر تو منطبق ہوتی ہے۔ اس نوعیت کی تخلیقات دوسری ثقافتوں میں موجود نہیں۔ جو کچھ کلاسیکی فن میں ملتا ہے' اسے استثناء قرار دیا جاسکتا ہے کیونکہ نفسیات ایک ایسی سائنس ہے' جو انسان کو مجسم ارادہ قرار دیتی ہے' نہ کہ مجبور محض۔ یوری پائڈیس کو ماہر نفسیات قرار دینے کا مطلب یہ ہے کہ اپنی جہالت کا ثبوت دیا جائے ۔ شمال کی اساطیر میں بھی نفسیاتی کرداروں کا انبوہ کثیر موجود ہے' جس میں مکار بونے 'موٹے دیو ' تنگ کرنے والے بھوت 'کدواور بلدار وغیرہ وغیرہ شامل ہیں۔ زیوس ' اپالو ' پوزی ڈان ' ایرس ' محض انسان ہیں ۔ ایک نوجوان ہرمس ایک بالغ شہوانی شخصیت ہے اور کم عمر دیوتا' جیسا کہ آخری دور کی صنعت کاری سے ظاہر ہے۔ انھیں صرف ان

کے عنوانات کی بناپر شناخت کیا جاسکتا ہے اور ایتھنز کے دور کے پیکران کی بھی بلا استثناء یہی صورت ہے' سروینٹس اپنی کہانی وولفارم وون ا ۔یشچن باخ میں ' شیکسپیر 'گوئٹے ' اپنی المیہ کہانیوں کو خارجی عوامل حیات کی بنیاد پر اپنی اپنی کہانیاں ترتیب دیتے ہیں۔ ان کی کہانیوں ' خارجی محرکات ' عوامل اور راہ حیات کو اچھی طرح سے سمجھا جاسکتا ہے۔ اور اسے متعلقہ صدی کے تاریخی پس منظر کے حوالے سے بھی دیکھا جاسکتا ہے ۔ مگر ا ۔لتھنز کے عظیم المیوں میں بھی ' ہر واقعہ سے باہر سے وارد ہوتا ہے اور اس کی بنیاد اقلیدسی ہوتی ہے اور کردار اور کہانی جامد ہی رہتی ہے' ایک جملہ جو تاریخ عالم میں پہلے بھی نقل کیا جاچکا ہے دہرایا جاتا ہے ' دھماکہ خیز واقعات زمانہ ساز ہوتے ہیں' جبکہ عام واقعات محض حادثات شمار ہوتے ہیں ۔ ان میں حتی کہ بھی عام حادثات کے سلسلے کی ایک کڑی ہوتا ہے اور ان کی زندگی کا انحصار اسی پر ہے ۔

باروق المیہ بھی اسی طرح کے منفعل کرداروں پر مبنی ہوتا ہے اور غیر سنجیدہ عالم میں وجود پاتا ہے ۔اس میں مساوات کی بجائے نشیب و فراز پائے جاتے ہیں ۔ اس میں امکانی توانائی کی بجائے حرکی فعلیت کا مظاہرہ ہوتا ہے ۔ جو انسان سامنے آتا ہے' وہ امکانی کردار ہوتا ہے' اور عمل سے مراد کرداری عمل ہے ۔ یہ کلاسیکی روایات کے بوجھ اور غلط فہمی کا نتیجہ ہے جو ابھی تک قائم ہے اور المیہ کے معانی یہی ہیں کلاسیکی المیے کا کردار اقلیدسی انسان ہے۔ مقدر نے ایسے حالات میں مبتلا کردیا ہے' جو اسے پسند نہیں' مگر وہ انھیں تبدیل نہیں کرسکتا ۔ مگر وہ ایسی روشنی کا منتظر ہے' جو باہر سے عمل میں آتی ہے' اور ممکن ہے کہ اس کے حالات ٹھیک کردے۔ یہی وہ مفہوم ہے ' جن میں اوڈی پس مبتلا کردیا گیا اور امر خرق عادت یعنی معجزاتی عمل کا منتظر رہا۔ سکندر اعظم تک تاریخ یونان کے اہم افراد اپنے بے لچک رویئے سے ہمیں حیران کردیتے ہی ۔ ان میں سے کوئی ایک بھی زندگی کی جنگ میں شامل نہیں ہوتا۔ اور اس میں وہ داخلی تبدیلی پیدا نہیں ہوتی جو لوتھر اور لویولا میں نظر آتی ہے۔ ہم جس شے کی طرف مائل ہیں' بہت ہی زیادہ مائل ہیں۔ جیسے یونانی ڈرامہ میں کرداری خصوصیت بندی کہا جاتا ہے۔ وہ ہیرو پر واقعات کے ردعمل کے سوا اور کچھ نہیں 'مگر واقعات پر شخصیت کے اثر کا مشاہدہ کہیں نظر نہیں آتا ۔

بخت ضرورت کے تحت فاؤستی ثقافت کے لوگ ڈرامے کو افزوں فعالیت قرار دیتے ہیں۔ یونانی اسے حد سے بڑھی ہوئی انفعالیت سمجھتے تھے ۔ عام طورپر ا ۔لتھنی المیے میں فعالیت کا فقدان تھا۔ پر اسرار یت محض رسمی تھی ۔یعنی رسمی اداکاری جس میں تمام مشائی روایات شامل تھیں ۔ جو ایس چیلس نے (خود ایک التباسیہ تخلیق کرکے طرح ڈالی) خود تخلیق کیا تھا۔ ارسطو اسے حادثے کی نقل قرار دیتا ہے۔ یہ نقل طلبانہ نوعیت کی ہے ۔ اور ہم جانتے ہیں کہ ایس چیلس اس سے بھی آگے نکل گیا ۔ اور اس نے مقدس کاہنوں کے لباس کو ا ۔لتھنی سٹیج کا لباس قرار دے دیا۔ اور اس پر اس کا الزام بھی لگایا گیا ۔ جب ڈرامے میں وہ اندوہناک واقعات کے بعد واپس مسرت کی طرف لوٹا ' تو اس کا ڈرامے کے متن میں ذکر نہ تھا' بلکہ ڈرامے کے دوران سٹیج پر ہی اس کا اضافہ کرلیا گیا اور ناظرین نے اسے خوب سمجھا اور علامتی عمل قرار دیا۔ یہ روایت ہومر کی روایات اور قدیم مذہب کے خلاف تھی۔ اس عمل سے بعض نئے عناصر شامل ہو گئے '

جو بوری اور برسیقی تھے ۔ (خواہ ان کا تعلق جنسی عوامل سے تھا' یا جذباتی زندگی سے) موسم بہار کے دیوی دیوتاؤں کے مناظر کا اضافہ کیا گیا۔ جانوروں کی رقص اور ان کے ساتھ ملحق نغمے ۔ جو دوگانوں اور متعدد آوازوں کے ملاپ سے گائے جاتے ۔

حقیقی المیہ موت کے بین کی سنجیدگی سے پیدا ہوا (تھرنوس نائیسیہ) کبھی کبھی ڈانا کے طربیے بھی کھیلے جاتے (یہ میلہ بھی ایک روحانی دعوت ہی کا حصہ تھا) اس میں ماتمی مرد مل کر الاپ لگاتے اور اس طرح یہ محفل عشاق اختتام کو پہنچتی ۔ ۴۹۴ ق م میں فریچزنے " ملیٹس کی شکست " تخلیق کیا ۔ اس کے خلاف عوام میں شدید احتجاج ہوا اور ڈرامہ نگار کو بھاری جرمانہ ادا کرنا پڑا ۔ دوسرے کردار کو متعارف کرانا ایس چی لس کی ایجاد تھی ۔ اس طرح کلاسیکی المیے میں ایک خلا پورا کرلیا گیا۔ ڈرامے میں بین کا اضافہ اس لیے مفید ثابت ہوا کہ اس سے پیشتر صرف بصری تاثر ہوتا تھا' جو نامکمل تھا۔ سمعی تاثر کے اضافے سے ڈرامے میں ابلاغ کا عمل مکمل ہو گیا۔ پیش منظر داستان کا انحصار کرداریت پر نہیں' بلکہ کثیرالاصوات نغموں سے ہے' جو ابھی تک بعض ممالک کے ڈراموں میں موجود ہیں ۔ اس امر کا خیال نہیں کیا جاتا کہ حادثہ کو داستان کے انداز میں بیان کیا جارہا ہے یا بیان واقعہ کے طور پر۔ ناظرین سنجیدہ نفسیاتی کیفیت کے زیر اثر ہوتے اور ان الفاظ میں اپنی قسمت اور ذات کو شامل سمجھتے۔ یہ ناظرین ہی تھے' جن میں تماشے کے مرکزی خیال کی تشکیل ہوتی ۔ کوئی بھی ماحول 'کہانی یا پیغام ہوتا' بنی نوع انسان کے مصائب ہی اس کا مرکزی خیال ہوتا۔ بالخصوص پرو موتھیس اگامے نان ' اور ایڈی پس ریکس' سب میں یہی عنصر زیادہ تر اہمیت کا حامل ہے ۔ مگر موجودہ حالات میں پولی کلیٹس کی طرح کی صناعی ' دیواری نقاشی پر حاوی ہے۔ بین میں انسانی قوت برداشت کی عظمت کا رجحان نمایاں ہوتا ہے ۔ ہیرو کی ذات اس صفت میں اہم ترین ہوتی ہے۔ موضوع بہادرانہ فعالیت کی بجائے وہ قوت ارادی ہوتی ہے' جس کی بناپر اجنبی قوتوں کے مقابلے میں ڈٹ جانا' اور تمام تکالیف کو اپنی ذات پر برداشت کرنا ہے ۔ مگر وہ کردار جن میں قوت ارادی کی کمی ہوتی ہے۔ ان کو پورے احترام سے ختم کردیا جاتا ہے۔ ایس چیلس کا المیہ جس مقام سے آغاز ہوتا ہے'گوئٹے غالباً" اسے اس مقام پر ختم کردیتا' کنگ لیئر کی دیوانگی ایک الیاتی موضوع ہے جبکہ سوفاکلیز کا آجاکس ڈرامے کے آغاز سے قبل ہی دیوانگی کا شکار ہوتا ہے۔ اسے ایتھنز کے شہری دیوانہ بنا چکے ہوتے ہیں۔ یہی کردار اور داستان کے عام فرد کا فرق ہے۔ خوف اور حقیقت ' بقول ارسطو' یونانی المیے کے اہم عناصر ہیں (اور صرف یونان ہی میں) اور تماشائیوں میں مقبول ہیں ۔ ڈرامے کے ہر منظر کے انتخاب میں یہ عنصر بخوبی ظاہر ہوتے ہیں' یعنی کسی کی قسمت اچانک پھوٹ جاتی ہے' اور ناظرین اس حقیقت سے آگاہ ہوتے ہیں ۔ اس کا پہلا تاثر خوف ہے اور دوسرا رحم ۔ اور ناظرین کو اس کا بخوبی علم ہوتا ہے کہ اس کے سامنے کیا صورت حال وقوع پذیر ہورہی ہے کہ اس صورت حال میں خالص کلاسیکی روح موجود ہوتی ہے ۔ خالص حالت میں غیر متحرک اور تکوین کے نقاط کی عملی صورت میں سامنے آجاتی ہے۔ یہ معیبت یا تو دیوتاؤں کے حسد سے پیدا ہوتی ہے' یا کوئی اور ایسا حادثہ جس کے اسباب معلوم نہ ہوں' اوراچانک خوف ناک تجربے کی صورت اختیار کرلے۔ اور یونانی تکوین کی تمام بنیاد ہی فاؤستی ثقافت کے حملے کی زد میں آجاتی ہے۔ کیونکہ زندہ فعالیت کا پہلا ہیجان اسے

دعوت دیتا ہے' اور اس کے بعد اسے احساس ہوتا ہے کہ اس کی ذات کو آزادی حاصل ہو گئی ہے۔ سورج دوبارہ طلوع ہوتا ہے اور افق پر چھائے ہوئے سیاہ بادل چھٹ جاتے ہیں۔ اور اس طرح عظیم مسرت کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ اور تکالیف میں مبتلا اساطیری روح دوبارہ مسکرانے لگتی ہے۔ یہی استغراق ہے ۔ مگر اس سے قبل ایک مخصوص احساس زندگی کا وجود ضروری ہے۔ جس کے لیے کلاسیکی زبان میں جو الفاظ مستعمل ہوئے ہیں' اس کا ترجمہ دوسری زبانوں میں ممکن نہیں ۔ اور ہمارے جذبات اس کے اظہار سے قاصر ہیں ' یہ جمالیاتی صناعی معلوم ہوتی ہے' اور باروقی طریق اظہار ' اور کلاسیکی مزاج جو قدیم روایات کے سامنے عاجزی سے سرنگوں ہے۔ یہ ہمارے المیے میں بھی ایک روحانی بنیاد کے طور پر مستعمل ہے ۔ یہ کوئی حیران کن امر نہیں ۔ کیونکہ ہمارے المیے کے تاثرات کلاسیکی المیے کے بالکل الٹ ہیں۔المیہ ہمیں واقعات کے بوجھ سے نجات کا باعث نہیں ہوتا۔ مگر ہمارے اندر متحرک عناصر پیدا کردیتا ہے' جس سے ہم ہیجان پذیر ہوتے ہیں ۔ اس نے توانا انسان کے ابتدائی احساسات بیدار ہوتے ہیں۔ خوف اور کشمکش کی مسرت ' خطرہ اور تشدد آمیز عمل 'فتح اور جرم ' غلبے اور تباہی کی فتح اور وہ احساسات جو وائی کنگ کے دور سے لے کر آج تک مغربی روح میں سرایت پذیر ہیں ۔ اور ہوہن ٹافن اور صلیبی جنگوں کی یادگار ہیں ' یہ شیکسپیئر کے اثرات ہیں ۔ ایک یونانی کبھی میکبتھ کو برداشت نہ کرسکتا ۔ اور وہ کبھی بھی اس منظم اور طاقتور سوانحاتی ڈرامے کو نہ سمجھ سکتا ۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ رچرڈ سوم ' ڈان جوآن فاؤسٹ ' مائکل کوہل ہاس ' اور گولو ایسے ڈرامے سرتاپا غیر کلاسیکی ہیں۔ یہ ہمارے اندر ایک جذبہ رحم پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ حسد بھی پیدا کرتے ہیں ۔ ہم خوف زدہ نہیں ہوتے' مگر تکلیف برداشت کرنے کی ایک پر اسرار خواہش میں مبتلا ہوجاتے ہیں (یہ بھی ایک قسم کا جذبہ رحم ہی ہے)۔ آج بھی فاؤستی المیئے میں یہ چیز موجود ہے ' اور یہ المیئے کی حتمی صورت ہے ------ جرمنی بالآخر ختم ہوگیا ' یہ اسکندریہ کے دور آخر میں ادب میں ایک عام مقولہ تھا ۔ جو سنسنی خیز مہم جوئی اور سراغ رسانی کی کہانیوں میں مستعمل تھا اور ماضی قریب میں یہ فلمی کہانیوں میں بھی مستعمل تھا ۔ (یہ آخری کلاسیکی دور کی مہملات میں سے ایک ہے) ناقابل سکون فاؤستی ہیجان کی ایک یادگار جو ابھی تک مروج ہے ۔

ڈرامے کی پیش کش میں فاؤستی اور شمسی ثقافتوں میں بعض بنیادی فرق موجود ہیں ' جو شاعرانہ تخیل کی بنیاد پر قائم ہیں۔ قدیم ڈرامہ صناعی کا کرشمہ ہے ۔اس میں مرحمت کے جذبے کے مناظر ہیں۔ جو سکون بخش سمجھے جاتے ہیں گویا ایک چھوٹی سی دیوار کے سامنے ایک بلند مینار تعمیر کردیا گیا ہے۔ پیش کش تمام کی تمام تخیلاتی عظمت پر مبنی ہے۔ داستان کے معمولی حقائق پڑھ کر سنادیے جاتے تھے ۔ اور انھیں کرداروں کے ذریعے عملی طور پر پیش نہیں کیا جاتا تھا اور مشہور تین فعالیتیں یعنی مکان 'زمان اور کردار غیر شعوری طور پر سامنے آجاتے ہیں (اور ان کا اظہار بذریعہ تشکیل نہیں ہوتا) ایتھنز میں سنگ مرمر کے پیکران بھی اسی طرح کلاسیکی حیثیت کے حامل ہیں ۔ اس سے اس امر کی نشاندہی ہوتی ہے کہ کلاسیکی انسان 'جو شہری اور حال مطلق کا باشندہ تھا' زندگی کے حقائق کو کس طرح محسوس کرتا تھا۔ تمام وحدتیں موثر طور پر منفی ہیں ۔ جو ماضی اور مستقبل دونوں سے منکر ہیں ۔ اور تمام روحانی اعمال کا ایک فاصلے پر ہی سے استرداد کر دیتی ہیں۔ انھیں عالمی حال مطلق میں گرفتار کیا جاسکتا ہے ۔ ان وحدتوں کے مفروضے کو رومانی ڈرامے کے مسلمات سے

مماثل نہ قرار دیا جائے۔ سولھویں صدی کے ہسپانوی تھیٹر نے اپنے آپ کو کلاسیکی روایات کے سامنے سرنگوں کردیا مگر اس میں شرفاء کے انداز تسلیم کا پتہ چلتا ہے۔ کاسٹیلی شرافت نے بغیر جانے بوجھے سر جھکا لیا۔ قبل اس کے کہ اسے کلاسیکی قواعد وضوابط سے شناسائی ہوتی۔ سب سے بڑھ کر ہسپانوی ڈرامہ نگار تیر سوڈا مولینا نے باروقی وحدتوں کو مروج کیا' مگر اس نے مابعد الطبیعاتی روایات کی نفی نہیں کی۔ اس نے صرف اعلیٰ اخلاقی مظاہر کا اظہار کیا۔ اور یہی وجہ ہے کہ کارنیلی جو ہسپانوی گرانڈ یزا کا فرماں بردار شاگرد تھا۔ ان سے استفادہ کرتا رہا۔ یہ ایک صداقت تھی' جسے ہر شخص نے پسند کیا۔ مگر اس کے متعلق کسی کے پاس بھی اس سے متعلق مسلمہ معیارنہ تھا۔ اس سے کوئی نقصان تو نہ ہوا کیونکہ اس وقت تک کوئی شمالی منائی موجود ہی نہ تھی۔ جسے ضرر پہنچتا' مگر جہاں تک الیہ کا تعلق ہے' معاملہ بالکل مختلف تھا۔ یہاں پر بھرپور ڈرامے کا امکان موجود تھا' جو خالص فاؤستی ہوتا۔ جس کی ہیئت میں دلیرانہ تبدیلیاں نظر آتیں' مگر اس کا ظہور شیکسپیئر کی عظمت کے ساتھ ہوا۔ یونانی ڈرامہ اس وقت تک جاری رہا' جب تک کہ روائتی غلط فہمیوں کا پوری طرح سے ازالہ نہ ہو سکا۔ جو ارسطو پر اندھے اعتقاد کا نتیجہ تھا۔ باروق ڈرامہ بھی ترقی کی راہ پر گامزن نہ ہوتا اگر وہ روبی ایسٹر کے ڈرامے کا مقلد رہتا' جو سرداری کی پر اسرار فضا کے تحت چل رہا تھا۔ اس کے قریب ہی اور بیٹرلیس اور پے شز موجود تھے 'جنھوں نے یونانی ڈرامے کے متعلق کبھی کچھ سنا بھی نہ تھا۔ الیہ کا آغاز معاون موسیقی سے ہوتا' جو ہر قسم کی حد بندیوں سے آزاد تھی' اور ایک طرح بے معنی منائی تھی۔ ڈرامائی شاعری جو آرلینڈو لاسو' اور پیلسٹرینا مرتب کرسکتے تھے' جن کے ساتھ ساتھ ہنرچ شز' باخ ہیڈل' گلک اور بی تھوون موجود تھے' مگر ہر ایک دوسرے سے آزاد کام کررہا تھا۔ ہر ایک کے کام کی ہیئت اپنی تھی اور اسے خوش قسمتی حالات ہی سمجھیے کہ قدیم دیواری نقاشی مٹ گئی تھی' اور ہم آزادی سے روغنی مصوری کا آغاز کرسکے۔

(٦)

ایتھنی ڈرامے کے لیے صرف وحدتیں کافی نہ تھیں۔ اس نے چہرے کے اتار چڑھاؤ کے بجائے نقاب طلب کیے۔ اس سے روحانی کرداریت کا خاتمہ ہوگیا' ایتھنی جذبات نے پیکر تراشی کا خاتمہ کردیا تھا۔ اس نے عامی انسانی قدوقامت سے بڑے کردار بنانے چاہے' جو مصنوعی طریقے سے کرداروں کو پیڈ لگا کر اور لکڑیاں باندھ پر تیار کیے گئے۔ جس کے نتیجے میں کرداروں کا حرکت کرنا مشکل ہوگیا۔ اس سے ہر وہ شے ختم ہوگئی' جس کا تعلق انفرادیت سے تھا۔ اس کے بعد ایک اکتا دینے والی روں روں رہ گئی' جس کے لیے چہرے کے نقابوں میں نلکیاں لگادی گئیں۔

موجودہ دور میں جن متون کا ہم مطالعہ کرتے ہیں (مگر ہم گوئٹے اور شیکسپیئر اور دیگر تناظری تخلیقات کو بھی نظر انداز نہیں کرتے۔ ان ڈراموں کی اہمیت کے سلسلے میں ہمیں کوئی جواز نظر نہیں آتا۔ کلاسیکی فنون

کی تخلیق کلیتا" بصری حس کے لیے ہوئی تھی' یعنی صرف کلاسیکی انسان کی آنکھ کے لیے حالانکہ راز آشنائی کے لیے جملہ حواس کا بروئے کار آنا ضروری ہے۔ اس طرح ہمیں یونانی المیے میں جو کچھ دکھائی دیتا ہے' اسے فاؤستی ثقافت کسی حال میں بھی برداشت نہیں کرسکتی۔ اجتماعی نغمہ سرائی کا ایک مسلسل تکرار کس طرح گوارا کیا جاتا ہوگا' مگر قدیم المیہ اس کے بغیر مکمل نہ سمجھا جاتا۔ کردار تو ہر شخص کا اپنا ہوتا ہے' مگر رجحان اور رویہ دوسروں کے لیے اختیار کیا جاتا ہے۔ مل کر گانے کا تعلق انبوہی الاپ سے ہے (یہ موجودہ مغربی انداز سے جس میں صرف فرد واحد گاتا ہے' بالکل برعکس ہے) یہ اجتماعی الاپ جو کلاسیکی موسیقی میں ہر موقع پر موجود ہوتا ہے۔ حالانکہ حقیقی زندگی میں انسان اکثر تنہا گاتا ہے مگر سٹیج کی دنیا کا یہ اجتماعی الاپ خالص شمسی ثقافت کی خصوصیت ہے۔ علاوہ ازیں کردار کا ذاتی جائزہ بھی عوامی صورت اختیار کرلیتا ہے اور شخصی دکھ درد کا گریہ خواب گاہ سے باہر نکل کر عوامی بین اور گریہ سے تمام ڈرامہ بھرپور ہوتا ہے۔ جیسا کہ فلوک نی نی از اور تڑپنا ئی میں کسی کے تنہا ہونے کا کوئی امکان نہیں۔ یہی شہری احساس کی مروجہ صورت تھی۔ اس ثقافت کے تمام نسوانی کردار جن کا ہم مشاہدہ کرتے ہیں' وہ بیلویڈیری اپالو میں بطور مثال نظر آتے ہیں' وہ اجتماعی الاپ سے گریز کرتے ہیں۔ اس ڈرامے کے مقابلے میں شیکسپیئر کے ہاں خود کلامی اور واحد کلامی کی کثرت ہے۔ خواہ مکالمہ ہو' خواہ اجتماعی مناظر ہوں 'ہمیں مختلف افراد میں داخلی فاصلوں کا تصور نظر آتا ہے۔ ان میں سے ہر ایک داخلی طور پر اپنی ذات ہی سے ہم کلام ہوتا ہے۔ اور ان روحانی فاصلوں کو کوئی شے بھی پاٹ نہیں سکتی۔ ہیملٹ' ٹاسو' ڈان کیماٹے' اور وردر سب میں یہ کیفیت موجود ہے۔ بلکہ وول فرام وون ایس چین باخ کی پرسی وال میں لامتناہیت کی فضا موجود ہے۔ تمام مغربی شاعری تمام مشرقی شاعری سے امتیاز کی حامل ہے۔ ہمارا تمام شاعرانہ تغزل والٹر وون ڈر' ووگل وانڈے سے لے کر گوئٹے تک اور گوئٹے سے لے کر ہماری رو بمرگ شہری بستیوں کی شاعری تک واحد کلامی غالب ہے' جو قاری کو داخلیت کی رجوع کی تلقین کرتی ہے۔ موسیقی کی آواز گم ہوجاتی ہے' اور پھر عوام کے روبرو ابھر آتی ہے۔ ایک صرف نغمہ گاہ کی شاعری ہے' جس کی تشہیر کتب کے ذریعے کی جاتی ہے اور دوسری کھلے میدان (مشاعرے) کی شاعری ہے' جہاں پر اسے پڑھا جاتا ہے۔

اگرچہ یہ ایلوسینائی رازوں' اور تھریس کا ظہور ڈایانا کا میلہ' شبانہ تقریبات تھیں۔ مگر ان سب میں تمسیلی ڈرامے کے فن نے ترقی کی۔ شبانہ ڈرامہ ہونے کے باوجود اس میں صبح اور روز روشن کے مناظر شامل تھے۔ اس کے برخلاف مغرب کے جذباتی کھیل جن کا آغاز عبادت گاہوں میں وعظ و نصیحت کے بعض حصوں سے ہوا' اور گرجوں میں پادری ان کو ادا کرتے تھے اور بعد میں عام آدمی کھلی جگہوں میں اداکاری کرنے لگے۔ شام اور رات کے مناظر سے خالی تھے' شیکسپیئر کے دور میں ڈرامے بعد دوپہر کیے جاتے تھے اور گوئٹے کے عہد میں ان صوفیانہ کھیل کے لیے وقت' مقام اور روشنی کا خیال رکھا جاتا' تاکہ ڈرامہ اپنا مقصد حاصل کرسکے۔ ہر ثقافت میں ہر فن کے لیے دن کے مخصوص اہم اوقات مقرر ہیں۔ اٹھارویں صدی کی موسیقی اندھیروں کی موسیقی تھی اور اسے داخلی بصیرت سے سمجھا جاسکتا تھا اور ایتھنز کی منائی صاف آسمان یعنی بادلوں سے پاک دن کا فن تھا۔ یہ کوئی سطحی امر نہیں' جبکہ روبی فن کا اس سے مقابلہ کیا جائے' تو معلوم ہوگا کہ

روی منامی ابد سے بھی مذہبی روشنی میں ڈھکی ہوئی ہے' اور آئی اونی بانسری دوپہر کا ساز ہے' شمع خلائے بسیط کی شہادت دیتی ہے' جبکہ دھوپ کا عمل اس کے خلاف ہے۔ رات کو کائناتی خلا کو مادی دنیا پر فتح حاصل ہوتی ہے جبکہ دوپہر کو اشیاء کا غلبہ ہوتا ہے اور لامتناہی مکان پس منظر میں چلا جاتا ہے۔ شمالی روغنی نقش گری اور اے لتھنی دیواری نقاشی میں یہی تضاد موجود رہتا ہے۔ اور آفتاب ' طاس ' تاروں بھری رات اور سرخ شفق کی علامات میں یہی تضاد کارفرما ہے۔ نصف شب کو بالخصوص کرسمس کی بارہ طویل راتوں کے ہمارے مرحومین کی ارواح ' چلتی پھرتی ہیں ۔ کلاسیکی دنیا میں ارواح کا تعلق دن سے ہے ۔ قدیم گرجوں میں اب بھی صبح کی عبادت اس رسم کو دہراتی ہے ۔ بارہ احتسابی ایام بھی اسی روایت کا شاخسانہ ہے' جب فاؤستی روح بیدار ہوئی تو اس نے " بارہویں رات " کی صورت اختیار کرلی ۔

کلاسیکی نقاشی ظروف اور برجستہ کاری کے متعلق اگرچہ اس پہلو سے رائے زنی نہیں کی گئی مگر فی الحقیقت اس کا تعلق روز روشن سے ہے۔ اس ایسا کوئی سایہ نہیں دیا گیا' جو سورج کی نشاندہی کرتا ہو' نہ کہیں ستارے دکھائی دیتے ہیں کہ رات کا تصور پیدا ہو۔ اس میں نہ تو شام ہے نہ صبح ' نہ بہار کا سماں ہے نہ خزاں کا۔ مگر ایک لازماتی چمک ہے ۔ بعینہ انھیں اسباب پر مبنی ہماری نقاشی کی ترقی مخلف سمت میں ہوئی۔ یعنی ایک متخیلہ ظلمات کی سمت ۔ اس میں دن کی روشنی کی پابندی نہ تھی ' مگر اس میں فاؤستی ثقافت کی مکانی تصور کی خصوصیت موجود ہے۔ یہ اس لحاظ سے زیادہ اہم ہے کہ آغاز ہی سے تصویر میں دن کے کسی وقت کو ظاہر کرنے کا ارادہ موجود ہے ۔ یہ تاریخی خصوصیت ہے۔ بعض تصاویر میں صبح سویرے کا ماحول ہے۔ کسی میں غروب کے وقت کے بادل ہیں۔ کسی میں دور افق پر دکھائی دینے والے پہاڑوں کی جھلک ہے' کسی میں شمع سے روشن کمرہ ہے۔ کہیں بہار کی وادیاں ہیں' اور کہیں خزاں زدہ جنگلات ہیں۔ جھاڑیوں اور اشجار کے چھوٹے اور لمبے سائے ہیں۔ مگر سب ایک طرح کے اندھیرے میں ڈوبے ہوئے ہیں' جو فلکی اجسام کی حرکات سے حاصل شدہ نہیں۔ فی الحقیقت مستحکم چمک اور مستحکم شفق کلاسیکی اور مغربی دونوں نوعیت کی نقاشی کے اہم نشان ہیں۔ نقاشی اور ڈرامہ دونوں میں پائے جاتے ہیں۔ کیا اس کے نتیجے میں اقلیدسی ہندسہ دن کی ریاضی بن جاتا ہے اور تجزیہ رات کی ریاضی کی صورت اختیار کرلیتا ہے؟

یونانی جب منظر تبدیل کرتے تو وہ ایک ملحدانہ مظاہرہ ہوتا۔ مگر ہمارے لیے وہ ایک مذہبی ضرورت ہے اور ہمارے عالمی احساس کا مسلمہ ہے۔ تاسو کے مستقل مناظر میں کافرانہ اعتقاد کا تصور ظاہر ہے۔ مگر ہم داخلی اعتبار سے ناظر کے ایسے ڈرامے کے متمنی ہیں۔ جس کا پس منظر وسیع ہو۔ ایک ایسا پس منظر جو حسی تحدید سے بلند تر ہو' اور اپنے اندر تمام دنیا کو سمولے۔ شیکسپیئر کے فن میں (شیکسپیئر جب پیدا ہوا تو اس وقت مائیکل اینجیلو مرچکا تھا) اور جب ریم برانٹ اس دنیا میں آیا تو ڈرامائی لامحدودیت نے تمام جامد حدود کے تمام متشدد رجحانات کو ختم کرکے زیادہ سے زیادہ کامرانیاں حاصل کرلیں تھیں۔ اس کے جنگلات ' سمندر ' روشیں' باغات ' میدانہائے کارزار' بے شمار اور لامحدود ہوچکے تھے۔ لمحات میں صدیاں پرواز کرگئیں۔ دیوانہ لیئر جو احمق اور شوریدہ سر تھا۔ اسے ایک طرف پھینک دیا گیا تھا۔ ایک طوفانی رات میں ایک خاموش اور تنہا انا'

فضائے بسیط میں گم ہوگئی۔ یہی فاؤستی ثقافت کا احساس حیات ہے۔ اسے منظر سے ایک قدم اور آگے ایک اور داخلیت کا قدم ہے' جہاں پر صرف داخلی مناظر محسوس کیے جاتے ہیں۔ وہ تقریباً" شیکسپیئر ہی کا ہمعصر وینس کا نظام موسیقی ہے۔ کیونکہ الزبیتھ کے سٹیج پر تمام حقائق کی نشاندہی کی جاتی تھی' اور صرف چند اشارات کی مدد سے دنیائے تخیل کے راز آشکار کردیے جاتے تھے۔ اور اس میں حقیقی مناظر جن کو بلاضرورت شامل کرلیا جاتا تھا' خود بخود غائب ہوگئے۔ اس قسم کے مناظر کا پیش کرنا یونانی سٹیج کے لیے ناممکن تھا۔ یونانی مناظر میں فطری منظر کا کوئی وجود نہ تھا۔ فی الحقیقت یہ تخیل ہی موجود نہ تھا۔ اگر کچھ تھا بھی تو وہ زیادہ سے زیادہ مجسمات کی حرکت (کٹھ پتلیوں کا تماشا) ہی کہا جاسکتا ہے۔ دیواری نقاشی کی طرح ڈرامہ میں بھی صورتیں ہی سب کچھ ہیں' اکثر کہا جاتا ہے کہ کلاسیکی انسان میں احساس فطرت موجود ہی نہ تھا۔اسے فاؤستی تصور فطرت کا کچھ احساس نہ تھا' جو مکان اور مناظر فطرت پر مشتمل ہے۔ یقیناً" کلاسیکی انسان کا ادراک فطرت اسی قدر تھا۔ اس کے نزدیک فطرت صرف جسم کا نام تھا۔ اگر کسی لمحے ہم اس کے جذبات اپنے اوپر طاری کرلیں تو ہمیں وہ بصارت بھی قبول کرنا ہوگی جس سے یونانی ننگے جسموں کا نظارہ کرتے تھے اور عضلاتی نظام کا مشاہدہ کرتے تھے۔ کیونکہ ان کے زور مشاہدہ کا ہدف یہی کچھ تھا اور بادل' ستارے' اور افق اس کی زندہ فطرت کا حصہ نہ تھے۔

(۷)

جو کچھ بھی ہمارے حواس کی دسترس میں ہے' اسے ہم سب سمجھتے ہیں اور یہ کیفیت دنیا کی تمام ثقافتوں میں شامل رہی ہے ۔ احساس حیات کے اظہار میں کلاسیکی ثقافت' فاؤستی ثقافت سے زیادہ مقبول رہی ہے۔ کوئی تخلیق اس صورت میں زیادہ مقبول سمجھی جاتی ہے' جب وہ پہلے ناظر کو پہلی ہی نظر میں اپنے تمام راز ہائے سربستہ اور خارجی اور داخلی معانی سے آشنا کردے۔ ہر ثقافت میں وہ عناصر مقبول ہوتے ہیں' جو آغاز سے لے کر بغیر کسی ردوبدل کے اور ابتدائی اور تخیلی کیفیت سے لے کر آج تک ہر شخص بچپن سے ہی سمجھ سکے اور اس کے اثرات سے اس کے جدید طریقوں اور نقطہ ہائے نظر کو سمجھ سکے۔ بالخصوص وہ عوامل جو ادراک حسی کی زد میں ہوں اور بتدریج وہ عوامل جن کی نشاندہی کی گئی ہو۔ یا جو تحقیق و جستجو سے معلوم کیے جاسکیں۔ یہ عمل تحقیق صرف چند بلکہ کم لوگوں تک ہی محدود ہوتا ہے۔ بعض تخلیقات' اشخاص اور مناظر فطرت بہت مقبول ہوتے ہیں۔ ہر ثقافت کے بعض باطنی یا مقبول کردار ہوتے ہیں۔ جو اس کے تمام افعال سے ظاہر ہوتے ہیں۔ جب کوئی شے یا تخیل پیش پا افتادہ صورت اختیار کرلے' یا انسان اپنے خصوصی مرتبے سے گر کر عوامی سطح پر آجائے' تو اس کی مقبولیت میں کمی آجاتی ہے۔ جبکہ شہرت اس کی خوبیوں کو نمایاں کرتی ہے اور مضبوط بناتی ہے اور آخر میں اگر انسان کے بنیادی خواص متعلقہ تجربہ عمق اور شعور بیدار کے حوالے سے جائزہ لیا جائے' تو یہ اس کی قوت حیات کی ابتدائی علامت ہے' اور اس کے ارد گرد موجود کائنات کا نقش ہے۔ اور سادہ لوح کردار جسمی علامات سے اپنے آپ کو منسلک کرلیتا ہے۔ جبکہ مکان لامتناہی تخلیق اور مہذب انسان کے انسلاک کا نتیجہ ہے۔

کلاسیکی ہندسہ یا تو بچوں کے لیے ہے' یا عام لوگوں کے لیے۔ آج کل انگلستان میں اقلیدس کے عناصر بطور نصاب بچوں کو پڑھائے جاتے ہیں۔ روزمرہ کا کارکن اسے ہی درست اور صحیح ہندسہ سمجھے گا۔ باقی تمام ماں کا ہندسہ جن کی تدریس ممکن ہے (اور فی الحقیقت بڑی جدوجہد کے بعد دریافت کیے گئے ہیں اور مقبولیت حاصل کرچکے ہیں) ان کو صرف پیشہ ور ماہرین ریاضی کے لیے چھوڑ دیا گیا ہے۔ مشہور اربعہ عناصر جو امپیڈو کلیز سے منسوب کیا جاتا ہے'وہ صرف معصوم اور طفلانہ نوعیت کے لیے چھوڑ دیا گیا ہے۔ حالانکہ طبیعات ایک مشکل سائنس ہے' اور عناصر کی ہم جائی کا تصور جو جوہری توانائی پر تحقیق کے دوران دریافت ہوا۔ انتہائی پیچیدہ تصور ہے' اور صرف علوم متجانسہ کی بدولت ہی اس کی تفہیم ممکن ہے۔ ہر کلاسیکی تصور ایک نگاہ ہی میں سمجھ آجاتا ہے۔ خواہ وہ ڈورک مندر ہو' پیکر ہو' شہر ہو' مسلک ہو یا پس منظر ہو' ان میں کوئی سربستہ راز نہیں۔ مگر جب روی گرجے کا پیش منظر کا دریکل کے ساتھ مل کر مشاہدہ کریں' یا تصویر کشی کا نقاشی ظروف سے موازنہ کریں ۔ قدیم ایتھنی حکمت عملی کا جدید حکومتی انداز سے مقابلہ کریں۔ غور کریں کہ ہمارا ہر کام خواہ وہ شاعری یا حکمت عملی یا سائنس ہو' یا ادب 'زمانے پر اثر انداز ہوتا ہے اور اس کا تشریح و تعبیر کا عمل جاری رہتا ہے۔ جبکہ پارتھی مجسمات ہر یونانی باشندے کے لیے تھے اور ان کی تشریح و تعبیر کی کوئی ضرورت نہ تھی ۔ریم برانٹ اور اس کے ہم عصروں کی موسیقی صرف موسیقاروں کے لیے تھی .دانتے کی تخلیقات اہل علم کے لیے تھیں۔ معاون موسیقی کا ماہر ہونا ایک ملامت آمیز فعل ہے۔ اس کے ملامت آمیز ہونے میں کوئی شبہ نہیں۔ ویگنر کے لیے یہ کام باعث تحسین ہوسکتا تھا۔ کیونکہ اس کے مقلدین بے شمار تھے۔ اس کی موسیقی کا بہت کم حصہ ایسا ہے' جو تربیت یافتہ موسیقاروں کے لیے ہو۔ مگر کیا کبھی فیڈیا کے طالب علموں اور ہومر کے طلباء کے متعلق بھی کبھی کچھ سنا گیا ہے؟ اس سے روایتی کلیات کا پتہ چلتا ہے۔ جن پر ہم ابھی تک عمل کرتے رہے ہیں۔ یہ فلسفہ اخلاق کی شاہرگ ہے'یا ایک سروریہ ہے۔ یہ ایک ایسی کمزوری ہے' جو بالعموم بنی نوع انسان میں موجود ہے 'مگر فی الحقیقت یہ مغربی احساس حیات کی ایک علامت ہے۔ یعنی وہ فن کار اور شاعر جو پوری طرح سے سمجھے نہیں گئے اور فاقہ کشی کے لیے چھوڑ دیے گئے۔ایسے موجد جنھیں نظر انداز کردیا گیا' وہ مفکرین جو اپنے وقت سے صدیوں قبل پیدا ہوگئے' وغیرہ وغیرہ۔ متکلم ثقافت کی مختلف اقسام ہوتی ہیں۔ اس نوع کے معاملات کا انجام اپنی بنیاد صبر اور فاصلے پر رکھتا ہے۔ جس میں قبول دوام کی خواہش پوشیدہ ہوتی ہے اور قوت ارادہ اور یہ عوامل فاؤستی انسان کے لیے ہر سطح پر بے حد ضروری ہیں۔ مگر شمسی ثقافت میں تو ان کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔

مغربی تاریخ میں ہر بلند پایہ تخلیق کار نے' شروع سے آخر تک' اپنا ہدف ایسی شے کو مقرر کیا۔ جس کے متعلق عام لوگ تصور بھی نہ کرسکتے تھے۔ مائیکل اینجلو نے یہ رائے ظاہر کی کہ اس کا فن احمقوں کی اصلاح کے لیے نازل ہوا تھا۔ گاس نے اقلیدسی ہندسہ کے متعلق اپنے مسلمات کو تیس سال تک پوشیدہ رکھا۔ کیونکہ وہ بائی اوشیوں کے ہنگامے سے خوف زدہ تھا۔ زمانہ حال میں ہی ہم اس قابل ہوئے کہ ہم روی فن کو عام ڈگر سے ہٹ کر مشاہدہ کرنے کے قابل ہوئے۔ مگر یہ اصول ہر نقاش 'مدبر' فلسفی پر عائد ہوتا ہے۔

چیاڈونوبرونو' یا لیبنز' یا کانٹ کا موازنہ اناکسی مانڈر' ہیرا کلا یٹز' یا یورنوگورس سے کریں۔ اس کی کیا وجہ ہے کہ کوئی بھی جرمن فلسفی ایسا نہیں 'جسے ہر کوچہ نشین سمجھ سکے اور یہ کہ سادگی کے ساتھ شوکت کے مظاہرے سے ہر مغربی زبان میں اجتناب کیا جاتا ہے۔ مگر یہ ہومر کی خصوصیت ہے۔ نائبل لنجن لائڈ ایک مشکل تصنیف ہے۔ اس کے اظہار میں فی البطن شاعر کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ جہاں تک دانتے کا تعلق ہے' جرمنی میں یہ دعویٰ کہ اسے اچھی طرح سے سمجھ لیا گیا ہے' ایک دعویٰ بلاثبوت ہے۔ جتنا بھی کلاسیکی سرمایہ ہے 'وہ تمام مغربی زبانوں میں منتقل ہوچکا ہے۔ ہر دور کی تخلیقات کا مغرب کی زبانوں میں ترجمہ کیا جاچکا ہے۔ یہاں تک کہ صوبائی ثقافتوں اور روکوکو اس میں شامل ہیں۔ یہ سب سرمایہ منتخب نوعیت کا ہےاور کسی کو اپنی طرف متوجہ نہیں کرتا۔ صرف معدودے چند لوگ جن کا محقق اور علما کے طبقات سے تعلق ہے' وہ اس کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ اس کے لیے نشاۃ ثانیہ بھی مستثنیٰ نہیں۔ اگرچہ نشاۃ ثانیہ کا دعوی ہے کہ اس نے قدیم ادب کو زندہ کیا' اور اسے ہر کسی تک پہنچا دیا۔ فی الحقیقت یہ صرف چند منتخب افراد کی کاوش ہے اور انھیں تک محدود ہے۔ ایک ایسا ذوق کس طرح مقبول ہوسکتا ہے' جس کا عوام استرداد کردیں اور یہ لاتعلقی کس قدر گہری ہے ۔اس کا ثبوت ہم فلورنس کے حوالے سے دے سکتے ہیں۔ جہاں پر عوام نے معدودے چند افراد کی کاوشوں کو بے پروائی سے دیکھا۔ یا بعض کے منہ بنے ہوئے رہ گئے یا ناپسندیدگی کا اظہار لیا اور کبھی کبھی جیسا کہ سیونا رولا کے ساتھ ہوا' ان کو واپس کردیا اور دوسروں کے حوالے کردیا ۔ اس کے برخلاف ہر ایتھنی تخلیق ایتھنی ثقافت ہی کی ملکیت ہے۔ اس ملکیت میں تمام باشندے شامل ہیں 'کوئی مستثنیٰ نہیں۔ عمیق اور سطحی کا امتیاز جو ہمارے لیے فیصلہ کن حد تک اہم ہے' ان کے ہاں بالکل موجود نہ تھا۔ ہماری نظر میں مقبول اور سطحی ہم معنی ہیں 'اور یہ ادب اور سائنس میں یکساں ہے' مگر کلاسیکی انسان کے لیے یہ صورت نہ تھی۔

اپنے سائنسی علوم کا بھی جائزہ لیں۔ بلا استثناء ان کے دو مدارج ہوتے ہیں۔ ایک ابتدائی درجہ کے طلبہ کے لیے اور دوسرا اعلیٰ سطح کے طلبہ اور ماہرین کے لیے' جو عام آدمی کے ادراک کی دسترس سے باہر ہوتا ہے۔ اس میں علامات کی کثرت ہوتی ہے' جو ہماری سمتی توانائی اور لامتناہیت کے لیے عزم کا نتیجہ ہے۔ وہ لوگ جن کے لیے طبیعات کے آخری ابواب لکھے جاتے ہیں۔ ان کی تعداد زیادہ سے زیادہ ایک ہزار ہوگی۔ اور جدید ریاضی کے بعض مسائل صرف معدودے چند افراد کے لیے ہیں۔ مگر ہماری مقبول عام سائنس غلط فہمیوں کا مجموعہ ہے۔ ہمارے پاس جو فن ہے' وہ فن کاروں کے لیے ہے اور جو ریاضی ہے' وہ ماہرین ریاضی کے لیے ہے۔ سیاست' سیاست دانوں کے لیے ہے (اخبار بین طبقہ جس سے ذرہ برابر بھی عملاً" متعلق نہیں ۔ جبکہ کلاسیکی سیاست کبھی بھی اگوار کے ایوانوں سے باہر نہیں گئی۔ مذہب صرف مذہبی اشخاص کے لیے اور شاعری صرف فلسفیوں کے لیے مخصوص ہے۔ فی الحقیقت ہم ایک ایسا اشاریہ تیار کرسکتے ہیں' جس سے یہ ثابت ہو کہ سائنس کے علوم کی خواہش میں اضافے کی وجہ سے اس کے شعور اور معیار میں کمی آئی ہے۔ اور باروق کے شدید' رازداری آج کے دور میں ایک بوجھ محسوس ہوتی ہے۔ یہ توانائی کے غرق ہونے اور فاصلے کے شعور کو کم کرنے کا باعث ہے۔ اس حقیقت کا اعتراف کیا جاچکا ہے اور اپنی بے بسی

کے حدود کو تسلیم کیا جاچکا ہے۔ بعض سائنسی علوم جنھوں نے اپنا قدیم معیار عمدگی قائم رکھا ہے' اور جن میں اخذ نتائج کی توانائی' اور استقراء موجود ہے' وہ صحافت کی زد سے محفوظ رہے ہیں' اور فی الحقیقت یہ علوم نظریاتی طبیعات' ریاضی اور کیتھولک عقیدہ سے متعلق ہیں اور غالباً" فقہ کا بھی اس فہرست میں اضافہ کیا جاسکتا ہے۔ یہ علوم صرف مختصر گروہ سے متعلق چند افراد تک محدود ہیں۔ اس نوعیت کے ماہرین اور ان کے بالمقابل عام اشخاص کلاسیکی ثقافت میں موجود نہ تھے۔ جبکہ ہر شخص ہر فن مولا تھا۔ ہمارے لیے عام اشخاص اور ماہرین کی تقسیم ایک اہم معاشرتی علامت ہے اور جب بھی ان طبقات میں کشمکش کم ہوتی نظر آتی ہے تو فاؤستی ثقافت غائب ہونے لگتی ہے۔

جہاں تک مغربی سائنس کے آخری مرحلے کا تعلق ہے' اس سے اخذ کردہ نتائج پر بحث کی جاسکتی ہے۔ (اس بحث میں آئندہ دو صدیاں بھی شامل کی جاسکتی ہیں اور غالباً" شامل نہیں کی جاسکتیں) کہ بڑے شہروں کے باشندوں کی سطحیت اور بے مصرف کتب کا دکانوں پر موجود ہونا یا کارخانوں میں مہیا کیا جانا' اس عمل کا پیش خیمہ ہے' جس کے نتیجے میں یہ ثابت ہوجائے گا کہ بالآخر صرف معدودے چند ہی ایسے افراد ہوں گے' جو اعلیٰ اور دقیق سائنسی علوم کو معانی پہنا سکیں گے۔

(۸)

کسی بھی کلاسیکی فن میں کسی ناظر نے سائنسی علوم کو جاننے کی کوشش نہیں کی' کیونکہ اس عمل کے لیے ایک خاص رسمی زبان کی ضرورت ہوتی ہے' جس کی رو سے وجود خارجی اور ذو معنی لامحدود مکان میں ربط قائم کیا جاسکے۔ ا-لتھنی مجسمہ مکمل طور پر اقلیدسی جسم ہے۔ اس کا زمان یا کسی اور شے سے کوئی ربط نہیں اور ہر لحاظ سے خود مکتفی ہے۔ وہ نہ تو بولتا ہے اور نہ دیکھتا ہے' اسے تماشائی کا کوئی شعور نہیں۔ دوسری تمام ثقافتوں کے برخلاف یہ صرف اپنی ذات کے لیے استادہ ہے' اور تعمیراتی تنظیم کے ایک جزو کے طور پر موزوں ہے۔ یہ دیگر افراد کے اجتماع میں ایک فرد ہے' اور ایک زندہ فرد اسے محض ایک ہمسائے کے طور پر قبول کرسکتا ہے۔ اور یہ اس کے احساس پر کوئی تاثر قائم نہیں کرتا۔ اور یہ مکان کی عرضی حرکت کے ساتھ ساتھ بے مقصد حرکت کرنے کا اہل ہے۔ شمسی ثقافت کے احساس حیات کا اظہار اسی قدر ہے۔

جو نہی مجوسی فن بیدار ہوا' اس نے ان صورتوں کے معانی فوراً" بدل دیے۔ مجسمات اور پیکران کی آنکھیں جو قسطنطنیہ کے انداز پر بنائی گئیں' وہ بڑی بڑی ہیں اور ٹکٹکی باندھ کر دیکھتی ہیں۔ اور یقینی طور پر بے مقصد نہیں۔ کلاسیکی مجسمات میں آنکھیں بے بصر تھیں۔ مگر اب ان میں پتلیاں کھودی گئی ہیں اور آنکھیں بلاوجہ بڑی کردی گئی ہیں۔ جو فضائے بسیط میں گھور رہی ہیں' حالانکہ ا-لتھنی فن میں کبھی "مکان" کو تسلیم ہی نہیں کیا گیا۔ کلاسیکی برجستہ کاری میں تصویروں کے سر ایک دوسری کی طرف مڑے ہوئے ہیں۔ مگر ریونا کی پچی کاری میں' بلکہ منبت کاری میں بھی جس کا تعلق رومیوں کے دور آخر اور عیسائیت کے دور اول سے ہے

ان کا رخ ناظر کی طرف ہوتا ہے اور ان کی تمام روحانی نگاہ اس پر جمی ہوتی ہے۔ پراسرار طور پر کلاسیکی روایات کے برخلاف ناظر کا ماحول ایک فاصلاتی عمل کی زد میں آجاتا ہے۔ جو صرف فنی دنیا کا کارنامہ ہے۔ یہ جادو ابھی تک فلورنس اور قدیم رہبنی سنہری پس منظر والی تصاویر میں دیکھا جاسکتا ہے۔

ذرا اس طرف غور کریں کہ لیونارڈو کے بعد مغربی نقاشی اپنے مقصد کے متعلق پورا شعور رکھتی تھی اور وہ لامتناہی مکان کی یکتائی کی قائل تھی۔ تصویری پیکر اور ناظر ایک ہی مرکز ثقل کے دو سرے تھے۔ مکمل فاؤستی تصور حیات' جو تیسرے بعد کا متمنی ہے' تصویر کی صورت اختیار کرلیتا ہے۔ جو نقش کی گئی ہے اور اسے اس انداز سے دوسروں تک پہنچاتا ہے' جو پہلے کبھی سنا نہ تھا۔ تصویر اپنی مزید نمائندگی نہیں کرتی اور نہ ہی ناظر کی طرف دیکھتی ہے' بلکہ وہ فضائے بسیط میں جھانکتی ہے۔ جو تصویر کے چوکھٹے کے ایک حصے میں نمایاں ہے۔ طلوع فجر کا نظارہ' جو سٹیج کے میدان کے نظارے کا ہمزاد ہے' دونوں مل کر خود مکان یا کائنات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ پیش منظر اور پس منظر دونوں مل کر مادیت اور قربت سے کنارہ کش ہوجاتے ہیں۔ بلکہ تمام نشانات مٹا دیتے ہیں۔ کیونکہ افق کی گہرائیوں میں لامتناہیت کے جلوے نظر آنے لگتے ہیں اور اس کا عمل ملحق پیش منظر کو ختم کردیتا ہے اور پردہ کرنچ پر خود ناظر بھی اپنی جھلک دیکھنے لگتا ہے۔ یہ اب ناظر کی رضا پر منحصر نہیں کہ وہ اس امر کا انتخاب کرے کہ تصویر کے وہ کون سے پہلو ہیں جو بہت زیادہ مؤثر ہیں۔ اس کے برخلاف اب تصویر خود اسے کیفیتوں اور فاصلوں کی سمت رہنمائی کرتی ہے۔ عرضی اور افقی حدود کا اختتام ہوجاتا ہے۔ ۱۵۰۰ء سے بعد کے زمانے میں تصویری چوکھٹے کے حدود کو پار کرجانا ایک معمول ہے۔ جسے دلیری سے انجام دیا جاتا ہے۔ یونانی ناظر پولی گنوٹس یعنی کثیرالنقشی دیواری برجستہ کاری کے سامنے کھڑا ہوتا ہے۔ مگر ہم ایسی تصویر کے حسن میں ڈوب جاتے ہیں' جو ہمیں حسن کائنات کے زور پر اپنی طرف کھینچ لیتی ہے۔ گویا اتحاد کائنات کا ایک دفعہ مزید ثبوت ملتا ہے۔ وہ لامتناہیت جو ہر سمت پھیل رہی ہے' اور مغربی تناظر میں یہ تصویر اس کا مظاہرہ کرتی ہے۔ اور اسی تناظر سے ایک صراط مستقیم جہان نجوم کے ادراک کی طرف نکلتی ہے۔ جس سے کائنات کی لامحدود اور بھرپور وسعتوں کے حسین تصویری چوکھٹوں کا مشاہدے کرتے ہیں۔

شمسی انسان وسیع کائنات کے مشاہدے کے لیے آرزومند نہ تھا۔ اس کے تمام فلسفیانہ نظام اس معاملے میں خاموش ہیں۔ وہ صرف مادی اور حقیقی اشیاء کے مسائل کا علم رکھتے تھے' اور ان اشیاء کے مابین جو خلا ہے' اس کے متعلق انھوں نے کچھ کہنے کی کبھی کوشش نہیں کی۔ کلاسیکی مفکر زمین کو گول قرار دیتا ہے جس پر کہ وہ ا-ستادہ ہے (ابرخس میں بھی) زمین کو گول ہی تسلیم کرتا ہے۔ جس پر ایک گول نجمی غلاف چڑھا ہوا ہے۔ جو جامد ہے اسی کو وہ کائنات قرار دیتا ہے' اگر ہم ان کے فلسفے کے راز اور محرکات کا مشاہدہ کریں تو ہمیں ان کے اس تصور سے پوشیدگی جان کر حیرانی ہوگی کہ کسی نہ کسی مقام پر زمین اور افلاک آپس میں مل جاتے ہیں اور اس سے زمین کی بالادستی پر کوئی حرف نہیں آتا۔

اس تشنج آمیز جوش و خروش کا کوپر نیکس کی دریافتوں سے موازنہ کریں 'جو فیثا غورث کا ہم عصر تھا۔ وہ مغرب کی روح میں سے گذرتا ہوا نکل گیا' اور وہ ہیبت کا گہرا احساس جس کے تحت کیپلر نے نجوم کی گردش کے نظام کا مشاہدہ کیا۔ اس نے کہا کہ یہ اسے خدا کی طرف سے القاء ہوا ہے' اور اس نے دلیری سے کہا کہ تمام اجرام فلکی گول ہیں۔ اس کے علاوہ ان کی کوئی اور صورت علامت بننے کے قابل نہ ہوتی۔ یہی شمالی احساس حیات ہے جس کے تحت وا ئکنگ کی لامحدود خواہشات کو ان کے جائز مقام تک محدود کردیا گیا۔ اس میں بھی آپ کو فاؤستی ثقافت کے اطوار کے معانی نظر آئیں گے' جن کے تحت دور بین ایجاد کی گئی' تاکہ اس کائنات کا مشاہدہ کیا جائے جو ننگی آنکھ سے نظر نہیں آتی۔ اس عزم قوت نے اس کائنات کو وسیع کردیا' جس کا ہم مشاہدہ کرسکتے ہیں۔ جب ہم سلسلۂ نجوم کو پہلی بار دیکھتے ہیں تو ہم پر سچا مذہبی احساس طاری ہوتا ہے۔ یہ وہی احساس ہے جو شیکسپیئر کے المیے ہم میں بیدار کرتے ہیں۔ سوفا کلیز کے نزدیک یہ جسارت تمام غلط کاریوں ۔ بڑی غلط کاری ہوگی۔

جب ہم فلکی سقفی محراب کے وجود کا انکار کرتے ہیں' تو یہ ایک حواسی مشاہدے کی بجائے ایک فیصلہ کی حیثیت کا حامل ہے۔ نجوم کی کائنات کے متعلق جدید خیالات یا مزید احتیاط سے بات کریں' تو یہ روشنی کے وہ نوری اشارات ہیں' جو آنکھ یا دوربین سے مشاہدہ کیے جاتے ہیں۔ یہ چھوٹی چھوٹی چمکدار طشتریاں ہیں جن کے حجم مختلف ہیں۔ اگرچہ یہ مختلف ہیں' مگر سب مل کر کائنات کی تصویر بناتے ہیں۔ جس کی مدد سے ہم بے شمار مسلمات اور مفروضات تخلیق کرتے ہیں۔ (مثلاً" فاصلے سے متعلق' اقدار اور حرکات سے متعلق)۔ یہ سب تصورات ہم خود تخلیق کرتے ہیں۔ اس تصویر کا اسلوب ہمارے روحانی اسلوب کے مطابق ہوتا ہے۔ فی الحقیقت ہم ابھی تک یہ نہیں جانتے کہ ہر ستارے کی قوت نور کس قدر ہے۔ اور ہمیں ان کے سمتی تعین کے اختلاف کا بھی علم نہیں۔ ہم یہ بھی نہیں جانتے کہ کائنات کی وسعتوں میں ان کا نور معبر' متبدل' کم و بیش یا بعض حالات میں بالکل ختم ہوجاتا ہے۔ ہم یہ بھی نہیں جانتے کہ نور کے متعلق ہمارا ارضی تصور یا نور کی نوعیت کیا ہے؟ اس لیے نجوم کے متعلق جو نظریات ہم نے قائم کیے ہیں 'کیا وہ ارضی حدود سے باہر بھی کسی اہمیت کے حامل ہیں یا نہیں۔؟ جو کچھ ہم مشاہدہ کرتے ہیں 'وہ صرف نوری اشارات ہیں' اور جن کا ہم شعور رکھتے ہیں' وہ صرف ہماری اپنی ذات کی علامات ہیں۔

کوپر نیکی عالمی تصورات کا مضبوط انکشاف جو بلاشرکت غیرے ہماری ثقافت کا سرمایہ ہے (اور ہم یہ کہنے کا خطرہ مول لے سکتے ہیں کہ وہ آج بھی ایک معجزے سے کم نہیں) اسے زبردستی حوالہ نسیان کردیا جائے گا جب کبھی بھی مستقبل کے تقاضوں نے اسے اپنے لیے خطرناک سمجھا ۔ ان کی بنیاد اس یقین پر تھی کہ مادی جمود اور ارضی مناعی کا ابتدائی وزن اس کے بعد کائنات سے خارج کردیا جائے گا۔ اس وقت تک افلاک کے متعلق بھی یہ سوچا' یا کم از کم محسوس کیا جاتا تھا کہ کرہ ارض کی طرح کیت کے حامل ہیں 'اور اس کے ساتھ ان کا کوئی متضاد توازن موجود ہے۔ مگر اب کائنات کا نظام "مکان" کے حوالے سے چلتا ہے ۔ کائنات مکان کی نشاندہی کرتی ہے اور اس میں نجوم کا مقام ریاضیاتی نقاط سے زیادہ نہیں۔ چھوٹی چھوٹی

گولیاں جو ایک وسیع لامتناہی کائنات میں واقع ہیں اور ان کی وجہ سے عالمی احساس میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ جبکہ دیموقریطس نے کوشش کی (ایک شمسی فلسفی ہونے کی وجہ سے اسے یہ کوشش کرنا ضروری تھا) کہ ان تمام (اجرام فلکی) کے لیے کسی حد تک حدود کا تعین کردے تو اس کے تصور میں یہ بات آئی کہ کائنات کے تمام اجرام کنڈے ڈال کر ایک پردے کے ساتھ لٹکائے ہوئے ہیں۔ اور کائنات ان کو دور سے دور تر لیے جارہی ہے۔ ایک حریص اشتہا ہمیں دور سے دور تر لیے جارہی ہے۔ کوپرنیکی نظام شمسی کو جیارڈیو برونو نے اس سے پہلے ہی وسیع تر کردیا ہے اس کے نزدیک ہزار ہا ایسے مزید نظام موجود ہیں اور بارود دور میں تصور کائنات سے یہ کائنات فی الواقع وسیع تر ہے۔ اور آج ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ تمام نظامہائے شمسی کی تعداد ۳۵،۰۰۰،۰۰۰ ہے (اور غالباً" یہ تعداد لامتناہی ہے) ۔ نجمی نظام جو اپنی دوری گردش میں مبتلا ہے 'اور اس کے ساتھ ساتھ اجرام کی محوری گردش بھی جاری ہے' اور اس کا استوائی خط کم و بیش کہکشاں کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ وہ تمام خلائے بسیط کے نظامہائے شمسی پر حاوی ہے اور اجرام فلکی پرندوں کی طرح محو پرواز ہیں۔ مگر سب کی سمت ایک ہی ہے اور اسی سے ہرکلیزی ستاروں کا جھرمٹ نظر آتا ہے۔ جس میں سورج سب سے اوپر ہے' اور اس کے ساتھ چار انتہائی چمکدار ستارے عیوق' نسرواقع' نزالطائر' ابط الجوزا' شامل ہیں۔ اس تمام نظام کے محور کا مرکز سورج کے مرکز سے کچھ زیادہ دور نہیں۔ اس مبینہ مرکز کائنات کا سورج سے فاصلہ زمین سے سورج کے فاصلے کے مقابلہ میں ۲۷۰،۰۰۰،۰۰۰ گنا ہے۔ جس رات مطلع صاف ہو اور ہم اچانک آسمان کی طرف دیکھیں۔ ہمیں جو منظر نظر آئے گا' وہ ۲۷۰۰ سال پرانا ہوگا اور یہ تمام فاصلے نوری سالوں میں دیے گئے ہیں۔ جن کا آغاز زمین کے بیرونی کنارے سے ہوتا ہے' اگر ہم اپنی معلومہ تاریخ کا اس سے موازنہ کریں تو اس میں تمام کلاسیکی اور مجوسی ثقافتیں اور بارہویں خاندان کی قدیم مصری ثقافت کا عروج سب سما جاتے ہیں۔ تخیل کا یہ پہلو اور میں باتکرار کہتا ہوں کہ اس کی بنیاد تجرباتی علم پر نہیں۔ اگرچہ یہ فاؤستی تہذیب کے لیے ایک بلند پایہ اور شریف ترین پہلو ہے۔ مگر شمسی ثقافت کے افراد کے لیے یہ ایک درد انگیز اور خوف ناک حقیقت ہوتی ہے۔ اور ان کا نظام تکوین کے اس تخیل سے۔ متعدد شرائط کا خاتمہ ہوجاتا' ہے۔ اور اگر اس کو اس تحدید کا پتہ چل جاتا تو وہ ایک مشکل کام سے اپنے آپ کو آزاد سمجھتا۔ ہمیں چونکہ ایسے نظام کی بہت زیادہ ضرورت ہے' اس لیے ہم یہ سوال کرتے ہیں کہ کیا اس نظام سے باہر بھی کوئی شے ہے؟ کیا اس قسم کے بہت سے نظام ہیں' اور ہمارے علم فلکیات کی روشنی میں جو فاصلے متعین کیے گئے ہیں۔ ان سے مزید دور اور فاصلے بھی ہیں ۔ کیا مقابلتاً" وہ چھوٹے ہیں ؟ جہاں تک ہمارے حسی مشاہدے کا تعلق ہے' تو ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ہم نے ایک لامتناہی حد کو چھولیا ہے۔ کیونکہ بیرونی خلا میں نہ تو روشنی کا کوئی تصور ہے اور کشش ثقل موجود ہے۔ اور مادہ کا سرے سے کوئی وجود ہی نہیں۔ مگر ہمارے تخیل کی یہ اشیا سادہ ضرورت ہیں۔ ہماری روحانی آرزوئیں' ہمارا ادراک وجودی تصورات کے علامتی نظام کا عادی ہے۔ اور فضائے بسیط کو بھی انھیں حدود کے تحت دیکھنا چاہتا ہے۔

(۹)

یہ قدیم شمالی نسلوں ہی کے ادراک کا نتیجہ تھا' جن کی روح میں فاؤستی ثقافت بیدار تھی کہ انھوں نے اپنے ابتدائی ثقافتی دور ہی میں بحری سفر کا آغاز کردیا' جن سے انھیں خشکی کے حدود سے نجات حاصل ہوگئی۔ مصری ملاحی سے واقف تھے۔ مگر انھوں نے اس سے صرف مزدوری بچانے کا کام لیا۔ ان کی جہاز رانی چپوؤں کی مدد سے کشتی رانی سے مختلف نہ تھی' اور وہ ساحل کے ساتھ ساتھ پسٹ سے ہوتے ہوئے' شام تک پہنچ جاتے۔ مگر وہ گہرے پانیوں میں سفر کے تصور سے نا آشنا تھے' جسے ہم آزادی کا تصور قرار دیتے ہیں۔ وہ اس سے محروم تھے۔ حقیقی جہاز رانی اقلیدسی ارض پر فتح کی علامت ہے۔ چودھویں صدی کے آغاز میں تقریباً" یہ باہم منطبق تھی۔ (یہ وہی دور تھا جس میں روغنی مصوری اور معاون موسیقی کا آغاز ہوا) قطب نما اور بارود کی دریافت کا بھی یہی عہد تھا۔ اس سے دور مار اسلحہ اور دور دراز بحری سفروں میں ترقی ہوئی؛ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چینی ثقافت میں بھی ان اشیاء کی دریافت ہوچکی تھی۔ یہ وائی کنگ اور ہانسا باشندوں کی جرات آزمائی تھی۔ وہ پست قد لوگ تھے اور یونانیوں کی طرح مردوں کو مٹکوں میں ڈال کر گھر میں نہیں رکھتے تھے۔ وہ ارواح کی یادگار کھلے میدان میں بڑے بڑے ٹیلوں کی شکل میں تعمیر کرتے تھے۔ یہ انھی کی ہی ہمت تھی کہ انھوں نے اپنے مردہ بادشاہ کو ایک جلتے ہوئے جہاز میں ڈال کر سمندر میں روانہ کردیا۔ اس سے ان کی لامتناہی کے لیے محبت کے جذبے کا پتہ چلتا ہے۔ نارمین اپنی چھوٹی سیدھی کشتیوں کو سمندر میں لے جاتے۔ دسویں صدی عیسوی میں فاؤستی ثقافت کا آغاز ہوا اور یورپ کے لوگ امریکہ کے ساحلوں تک پہنچ گئے اور مصریوں اور کارتھیجیوں نے افریقہ کے سمندروں میں اس سے پیشتر ہی کامرانیاں حاصل کرلی تھیں۔ مگر کلاسیکی ثقافت کا انسان اس سے غیر متعلق ہی رہا۔ ان کی حیات کس قدر جامد تھی؟ ان مکالمات سے بھی جو تاریخ میں محفوظ رہ گئے ہیں' اور پینیکی جنگ جو کہ تاریخ کی سب سے شدید جنگ کے طور پر مشہور ہے۔ اس نے ایتھنز میں سسلی کے راستے سرائیت کی۔ اور اس کی بنیاد ایک غیر یقینی رپورٹ تھی' بلکہ یونانی غیر متوقع طور پر اس علاقے میں سایہ فگن ہوگئے' مگر ان میں کوئی قوت نہ تھی' نہ خواہش تھی' نہ احساس۔ محض اتفاق سے وہاں جمع ہوگئے۔ مگر شمالی علاقوں کے لوگ یہاں پر بادلوں اور طوفانوں کی طرح چل پڑے۔

مگر اسی ثقافتی سطح پر آٹھ صدی قبل مسیح کے دور کے یہ دعوے کہ ہسپانیہ اور پرتگال اہل یونان کی نو آبادیاں تھیں۔ جبکہ ہسپانوی اور پرتگال مہم جوئی کے جذبے سے سرشار تھے اور وہ ان دیکھے راستوں اور منزلوں کی مشکلات سے بے پرواہ تھے۔ یونانی پھونک پھونک کر قدم رکھتے رہے اور انھوں نے فینیقیوں کارتھیجیوں اور ایٹروسکنوں کے معلومہ راستوں کو اختیار کیا اور وہ بڑھتے بڑھتے ہرکلیز کے مناروں اور سویز

کے ایستا نوز تک چلے گئے۔ کیونکہ یہ دونوں مقامات انھیں بآسانی حاصل ہوسکتے تھے۔ الیتھنی بلاشک و شبہ شمالی سمندروں کے نام سن چکے تھے' اور وہ کانگو' زنجبار اور ہندوستان سے بھی آشنا تھے۔ نیرو کے زمانے میں ہندوستان کے انتہائی جنوبی حصوں سے بھی ان کی واقفیت ہوچکی تھی اور جزیرہ سندھ تک سے واقف تھے۔ مگر انھوں نے ان کی طرف اپنی آنکھوں کو اسی طرح بند رکھا جس طرح کہ مشرقی علم ہیئت سے۔ اس وقت تک جبکہ مراکو اور پرتگال رومی صوبے بن چکے تھے۔ یونانیوں نے کوئی بحری سفر اختیار نہ کیا اور کناری ہمیشہ کی طرح فراموش ہی رہے۔ شمسی انسان نے کولمبس کی دریافتوں پر بھی کسی جوش کا اظہار نہ کیا۔ جس طرح کہ کوپرنیکی دریافتوں سے وہ غیر متعلق رہے تھے۔ اگرچہ یونانی تاجر کچھ حاصل کرلینے کے لیے بے تاب تھے۔ مگر افق کی طرف بڑھنے کے راستے میں ان کی مابعد الطبیعاتی شرم رکاوٹ بنی رہی اور اپنی عام روش کی طرح وہ اپنے قرب و جوار کے جغرافیے تک ہی محدود رہے۔ بڑے شہروں کی موجودگی بھی ان کے نزدیک ایک ایسی ہی شے تھی' جیسا کہ مجسمات' اور وہ اسے بھی یعنی شہروں کو بھی وہ سمندری سفروں اور دشواریوں سے بچنے کے لیے بطور پناہ گاہ استعمال کرتے تھے۔ اگرچہ تمام ثقافتوں کے مقابلے میں صرف کلاسیکی ثقافت ہی ساحلوں کے دائرے میں گھری ہوئی تھی' اور ان کی مادر وطن کوئی طویل و عریض بری خطہ نہ تھا۔ اس کے باوجود کہ یونانی تیکنیک کا دعویٰ پیٹا جاتا رہا ہے ؛ انھوں نے چپو چلانے کی مشقت سے کبھی نجات حاصل نہیں کی۔ اسکندریہ کے جہاز ساز ۲۶۰ فٹ طویل جہاز بناسکتے تھے۔ اور اسی سلسلے میں بھاپ سے چلنے والے جہاز بننے لگے تھے اور بعض افسوسناک حقائق ہیں جو علم میں آئے ہیں۔ بعض جہاز فنی یا صنعتوں کی گہرائی کا پتہ دیتے ہیں اور بعض محض تخیل کی پیداوار ہیں۔ جہاں تک بھاپ سے چلنے والے جہاز کا تعلق ہے' وہ کلاسیکی ثقافت میں ایک اہم ترین ایجاد ہے' اور فاؤستی ثقافت میں ایک ادنیٰ کارنامہ تھا' جو اب تاریخ کا حصہ بن چکا ہے۔ اس عظیم کائنات میں اس ایجاد کی اہمیت یا بے مقصدیت یا اس کی ایجاد اور استعمال متعلقہ قوم میں گہرائی یا سطحی اطوار کی علامت ہے۔

کولمبس اور واسکوڈے گاما کی ایجادات نے جغرافیائی حدود کو وسیع کردیا۔ اور سمندر کا خشکی سے بھی وہی رشتہ استوار ہوگیا' جو زمین اور خلائے بسیط کا تھا اور اس طرح فاؤستی دنیا کے شعور سے کشمکش کا کبھی حد تک ازالہ ہوگیا۔ یونانیوں کے لیے یونانی ہی دنیا کے اہم ترین انسان تھے۔ اور ان کا اپنا علاقہ ہی سطح زمین پر اہم ترین خطہ رہا۔ مگر امریکہ کی دریافت کے بعد مغربی یورپ تو اس وسیع کرہ ارض کا ایک صوبہ معلوم ہونے لگا۔ اس کے بعد سے مغربی ثقافت کی تاریخ نے کردار نجوم حاصل کرلیا۔

ہر ثقافت میں وطن اور مادر وطن کا ایک مخصوص تصور ہوتا ہے۔ جس کا الفاظ میں اظہار شاذ ہی ہوتا ہے۔ یہ ایک خفیہ مابعد الطبیعاتی تعلق ہوتا ہے۔ بہر حال یہ تعلقات متعلقہ رجحان میں بلاشبہ موجود رہتے ہیں۔ کلاسیکی احساس وطن جس کی بدولت فرد مادی صورت میں مقید رہتا ہے اور یہی صورت اقلیدسی شہری تصور کی ہے۔ یہ صورت شمالی باشندوں کی محبت وطن سے بہت مختلف ہے۔ جس میں ایک روحانی مسرت یا موسیقانہ لے کا گمان ہوتا ہے۔ جو سطح ارض سے بلند و بالا ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ جبکہ کلاسیکی

انسان کو ایتھنز کا افق ختم ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ کیونکہ اسی مقام سے ایک اجنبی مادر وطن کے وجود کا آغاز ہوجاتا ہے۔ جس کی نسبت کسی اور سے ہے۔ آخری دور کی رومی جمہوریت اس تصور کو حب وطن کی اصطلاح سے سمجھتی تھی۔ اس سے روما اور لیسیم کا تصور قائم ہوتا تھا' مگر ایگی کا نہیں۔ کلاسیکی دنیا نے جب بلوغت حاصل کی تو وہ متعدد اوطان ' میں منقسم ہوگئی اور مادی طور پر علیحدگی اختیار کرنے کی غرض سے ان تمام میں ایک دوسرے سے اتنی شدید نفرت پیدا ہوگئی کہ جو عہد بربریت میں نہ تھی۔ اور اسی کے نتیجے میں مجوسی دنیا کو ان پر فتح حاصل ہوگئی۔ اور ۲۱۲ ء میں کارا کلا نے تمام صوبائی باشندوں کو رومی شہریت عطا کردی ۔ اس شہریت کی وجہ سے قدیم تصور شہریت ختم ہوگیا۔ اب ایک جدید نوعیت کی رکنیت اور قلمروئی کا تصور ابھرا اور فوج کے متعلق رومی تصورات میں تبدیلی پیدا ہوئی۔ کلاسیکی دور میں کوئی رومی فوج اس انداز میں موجود نہ تھی' جیسا کہ پروشین فوج کی صورت تھی۔ صرف بعض فوجی دستے تھے۔ جنھیں منظم کرلیا گیا تھا۔ (ہماری اصطلاح میں) ہم اسے کور کہہ سکتے ہیں۔ محدود مگر حاضر باش جن پر ایک ذمہ دار نگران تعینات کردیا جاتا تھا۔ مثلاً" سپہ سالار' مگر جس کی حیثیت ملک گیرنہ ہوتی' بلکہ اپنے دستوں تک محدود ہوتی۔ یہ مذکورہ کلا اکیلا ہی تھا۔ جس نے رومیوں کی اس نجی فوج کو ختم کردیا اور رومی مجالس کو ختم کرکے غیر ملکی رعایا کو بھی مساوی حقوق دے دیے اس عمل سے جو شاہی فوج کا تصور ابھرا وہ مجوسی اور غیر کلاسیکی نوعیت کا تھا۔ یہ فوج مختلف دستوں میں منقسم تھی۔ اس طرح فوج کا ایک باقاعدہ وجود پیدا ہوا' جو کلاسیکی دور میں مفقود تھا۔ یا برائے نام تھا۔ قدیم مجالس بمقتدرہ کو انفرادی صاحب اقتدار افراد سے بدل دیا گیا اور ہرایک کو ایک ایک دستے کا کماندار مقرر کردیا گیا۔ جس کی اطاعت فرض قرار دے دی گئی۔ اس کے نتیجے میں مشرقی آبادی کے لیے مادر وطن کی اطاعت یا محبت کے معانی بھی تبدیل ہوگئے۔ یہ صرف عیسائیوں کے لیے ہی مخصوص نہ تھا۔ بلکہ کلاسیکی باشندوں کے لیے بھی تھا۔ شاہی دور میں سب کے لیے قانون یکساں بنادیا گیا۔ شمسی ثقافت کا انسان' جب تک اپنے مشر عالمی تصورات و احساسات پر قائم رہا' تو اس نے اپنی مادر وطن کو اپنا گھر سمجھا' اور اس قطعہ زمین کو جس پر اس کا شہر آباد تھا' مقدس جانا۔ یہ وہی تصور ہے' جو ایتھنز کے المیئے میں وحدت مکانی کے نام سے موسوم تھا۔ مگر مجوسیوں ' عیسائیوں' ایرانیوں' یہودیوں' یونانیوں مانیوں' نسطوریوں اور مسلمانوں کے نزدیک اس تصور کی کوئی قدروقیمت نہیں 'جس کا تعلق جغرافیائی تصورات سے ہو۔ جہاں تک ہمارا تعلق ہے' اس کا مطلب غیر محسوس طور پر فطرت 'گفتار' موسم 'عادات اور تاریخ کا اتحاد ہے۔ ان کی نظر میں کرہ ارض کی اہمیت نہ تھی۔ بلکہ مادر وطن ۔ نہ صرف حال مطلق بلکہ ماضی اور مستقبل بھی' کل بنی نوع انسان کی وحدت کا تصور نہیں (جس میں بعض مقامات اور دیوتا اہم تسلیم کرلیے جاتے ہیں)' بلکہ ایک تصور جو بے تاب سیاحت اور شدید احساس تنہائی کی بدولت وجود میں آتا ہے۔ جرمنی کے جنوب کی طرف محرک نے ہماری بہترین اقدار کو برباد کردیا۔ اس کا آغاز سیکسن بادشاہوں کے دور میں ہوا' اور ہولڈرلین اور نطشے کے زمانے تک قائم رہا۔

اسی لیے فاؤستی ثقافت کا جھکاؤ توسیع پسندی کی طرف مائل رہا۔ یہ توسیع کا رجحان ' سیاسی' معاشی اور روحانی تمام پہلوؤں پر حاوی تھا۔ اس نے تمام جغرافیائی اور مادی حدود کو پار کرلیا۔ اس کا کوئی عملی مقصد نہ

تھا۔ ایک علامتی کاوش تھی۔ یعنی جوع الارض ' قطب شمالی سے قطب جنوبی تک ہر شے پر قبضہ کرنے کا جنون 'جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ پورا کرہ ارض ایک واحد نوآبادی اور شمالی یورپ کے معاشی نظام کی آماجگاہ بن گیا۔ میسٹر سے لے کر کانٹ تک ہر مفکر نے اس عدم توازن کے خلاف آواز بلند کی اور وقوفی خودی کی بیداری پر زور دیا۔ مگر عظیم آٹو سے نپولین تک ہر رہنما نے اسی مقصد کے لیے جدوجہد کی کہ زیادہ سے زیادہ زمین پر قبضہ کرلیا جائے۔ عظیم فریک اور ہوہیس ٹافن عالی شہنشاہیت کا خواب دیکھتے تھے۔ گریگوری ہفتم اور انوسینٹ' ہسپانوی ہیٹزبرگ جس کی قلمرو میں سورج غروب نہیں ہوتا تھا۔ سب کا ایک ہی خواب تھا' اور دور حاضر کی شہنشاہیت بھی' جس کے اشارے پر جنگ عظیم چھڑگئی اور نہ جانے کب تک جاری رہے گی' اسی جوع الارض کی بیماری کا شکار ہے۔ کلاسیکی انسان اپنی داخلی وجوہات اور کمزوریوں کے باعث کبھی فاتح بن کر نہ ابھرا۔ صرف سکندر اعظم کی ایک مثال دی جا سکتی ہے۔ جس نے ایک رومانی مہم کی قیادت کی۔ مگر ہمیں خوب معلوم ہے کہ اس کے ساتھی اس سلسلے میں اس کے ہم خیال نہ تھے۔ اس کے متعلق یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ یہ ہمارے دعوے کے ثبوت کے لیے ایک استثنٰی ہے ۔ انسان کی وطن سے محبت اور انس ایک بے تاب جذبہ ہے کہ اس میں سکون پیدا نہیں ہوتا۔ مگر شمالی باشندوں نے اس جذبے سے آزادی کی خصوصیت حاصل کرلی' اور اس طرح اپنے وطن سے دور دور نکل کر مہم جوئی کے مرتکب ہوئے۔ ایسے بونے بھوت پریت یونانیوں کے علم میں نہ تھے۔ اگرچہ انھوں نے بحیرہ روم کے سواحل پر سینکڑوں بستیاں قائم کر رکھی تھیں۔ مگر ان میں سے کبھی کسی نے اندرونی علاقوں پر قبضے کی کوشش نہیں کی۔ ساحل سے دور جاکر آباد ہونے سے گھر کی یاد ستاتی اور بے چین کرتی اور تنہائی کا شدید احساس ہوتا۔ قدیم زمانے کے امریکیوں کی ست رو زندگی کی بدولت آئس لینڈ کی مہمات وجود میں آئیں۔ مگر کلاسیکی انسان کی جرات آزمائی کے لیے یہ سب کچھ امکانات کی حدود سے باہر تھا۔ ایک ایسا ڈرامہ جس کا موضوع امریکہ کی طرف نقل مکانی تھا' جس میں لوگوں نے فردا" فردا" حصہ لیا۔ اور اس میں ہر شخص کی اپنی آزادانہ مرضی شامل تھی۔ اس میں تنہائی کا احساس بھی تھا اور وطن سے دوری کا ملال بھی۔ مگر ہسپانیہ کی فتح یا کیلیفورنیا کی سونے کی کانیں' آزادی کے حصول کے بیتاب جذبوں کا ایک ڈراما' تنہائی مگر بے پناہ آزادی کا شعور' اور گھر کی یاد پر دلیرانہ قابو 'یہ صرف ایک فاؤستی ڈراما تھا صرف فاؤستی ۔ کوئی اور ثقافت 'چینی ثقافت بھی نہیں 'اس کی مثال پیش نہیں کرسکتی۔

یونانی نقل مکانی کرنے والے اپنے ساحل سے اس طرح چمٹ گئے۔ جس طرح کوئی بچہ اپنی ماں کے سینے سے لپٹ جاتا ہے۔ پرانے شہروں کی بجائے نئے شہر آباد کرنا' جو بالکل ویسے ہی ہوں ۔ وہی ساتھی شہری ہوں' جو پہلے تھے۔ وہی دیوی دیوتا' جو پرانے وطن میں تھے۔ وہی رواجات ' اور وہی سمندر جو رابطے کا ذریعہ ہے' کبھی آنکھ سے اوجھل نہیں ہوتا اور ایک ایسی نئی زندگی جس میں پہلی زندگی کے تمام پہلو موجود ہوں۔ یہی شمسی لوگوں کی زندگی کا اسلوب تھا۔ مگر ہمارے لیے نقل و حرکت کی یہ آزادی (اگرچہ ہر وقت یا ہمیشہ قابل عمل نہیں ہوتی' بہرحال یہ ایک ایسا تصور ہے۔ جو درست بھی اور انسانی حق بھی) کبھی ترک نہیں کی

جاسکتی۔ اس پر پابندی غلامی کی بدترین قسم ہوتی' کلاسیکی نقطہ نظر کے مطابق تو روم کی توسیع بھی قابل اعتراض تھی۔ یہ ایسی صورت تھی جو مادر وطن کی توسیع سے زیادہ تھی۔ یہ لوگ اپنے آپ کو ان میدانوں تک محدود رکھتے' جو کسی وقت ان کے ہاتھ سے نکل چکے تھے اور اب انھیں واپس لینا چاہتے تھے۔ ان کے پاس کوئی ایسا منصوبہ نہ تھا' جو ہوہن شافن یا ہینس برگ کی نوعیت کا ہو۔ یا ایسا کوئی بادشاہی نظام بھی ان کے پاس نہ تھا' جیسا کہ دور حاضر میں دوسرے ممالک کے پاس ہے۔ رومنوں نے کبھی اندرونی افریقہ میں داخل ہونے کی کوشش نہیں کی' ان کی آخری جنگ بھی ان علاقوں کے لیے تھی جو ان کے پاس پہلے سے موجود تھے۔ ان کے دل میں نہ تو توسیع کی آرزو تھی' اور نہ کوئی ایسا جذبہ۔ ان سے اگر کوئی جرمنی یا عراق کے برابر ممالک بھی چھین لیتا تو انھیں کوئی افسوس نہ ہوتا۔

اگر ہم کسی خوشگوار صبح کے وقت مل کر اس امر کا مشاہدہ کریں کہ کوپرنیکی توسیع عالم کی صورت' جس میں فضائے نجوم کا اضافہ ہوگیا ہے' اور جو دور حاضر میں ہماری دسترس میں ہے اور پھر یہ کہ کولمبس کی دریافت نے ہمارا عالمی تکمیل تک پہنچادیا' اور اس سے مغربی اقوام کے زیر قبضہ زمین میں توسیع ہوگئی۔ اور اس سے روغنی نقاش الیہ کے مناظر میں بھی وسعت پیدا ہوئی' یعنی نئے نئے مقامات شامل ہوگئے۔ اس سے گھر کی یاد میں بھی تصعید کا عمل رونما ہوا اور تہذیبی آرزوؤں کی تکمیل کو مہمیز لگ گئی۔ فضا پر فتوحات حاصل ہوئیں ۔ قطبین کی دریافتوں اور تحقیقات کے عمل میں تیزی آگئی' اور پہاڑوں کی بلند و بالا چوٹیوں پر انسان نے قدم رکھا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ہر جگہ فاؤسٹی روح موجود ہے' اور بالخصوص ان مقامات پر (جو ہیئت میں یکتا ہیں) مغربی تخلیق کاروں کی روح نے "عزم" "قوت" اور "کامرانیوں" کے نعرے بلند کیے۔ اسے آپ ارفع و اعلیٰ علامات کی تعبیرات ہی تو کہہ سکتے ہیں۔

باب دہم

تمثال روح اور احساس حیات

(۲)

بدھ مت' رواقیت اور اشتمالیت

اب ہم ایسے مقام تک پہنچ چکے ہیں کہ اخلاقی مظاہر کا جائزہ لے سکیں   یعنی خود حیات کی معقول تشریح کرسکیں ۔ ہم ایسی بلندی پر پہنچ سکیں جہاں سے یہ ممکن ہو کہ ہم وسیع ترین اور سنجیدہ ترین انسانی تخیلات کے میدانوں کا بھرپور جائزہ لے سکیں۔ اور اس معاملے میں وہ کمال حاصل کریں' جو آج تک کسی اور سے ممکن نہ ہوا ہو۔ ہم اخلاق کی کوئی بھی تعریف کریں' وہ ایسا اخلاق نہ ہو کہ خود ہی اپنا تجزیہ کرے۔ ہم اس مسئلے کو اس انداز میں گرفت میں لیں گے۔ جس کے لیے ہم نے کوئی قبل از وقت اپنی مرضی فعالیت یا مخصوص مقاصد کے تحت خود ہی کوئی معیار طے کرلیا ہو' بلکہ ہم مغربی احساس کی اس کی اصل حالت میں تشخیص کرکے وضاحت کریں گے ۔

اخلاقی معاملات میں مغربی انسان بلا استثناء ایک شدید بصری التباس میں مبتلا ہے ۔ ہر شخص دوسرے سے کچھ طلب کرتا ہے۔ ہم کہتے ہیں کہ ٹھیک ہے تمھیں ملے گا ۔ کیونکہ ہمیں اعتماد ہے کہ فلاں اور فلاں فی الحقیقت ضرور تبدیلی قبول کرے گا' وہ کر سکتا ہے اور کرے گا بھی' یا وہ ایسے نظم ونسق کی پابندی قبول کرلے گا۔ جو معاشرتی تنظیم کے مطابق ہو' ہمارا یقین تاثیر اور ہمارے جذبہ عطا پر مبنی ہے۔ اور ایسی تنظیم ہمیشہ غیر متزلزل ہوتی ہے۔ یا تو مطلوبہ مقصد حاصل ہو گا' یا اس سے کم کچھ بھی قابل قبول نہ ہو گا۔ یہی ہمارا

اخلاقی معیار ہے۔ مغربی اخلاقیات میں ہر شے حکم کے تحت ہے۔ اختیار کا مطالبہ ' دور واقع اشیاء پر تاثر قائم کرنے کا عزم ' سب ایک نظم ونسق کے تحت ہیں۔ لو تھر کی اخلاقیات جو پوری طرح نطشے اور پوپ اور ڈارون سے متفق ہیں۔ اشتمالی جیسٹ کے ہم خیال ہیں ' سب اس امر پر متفق ہیں کہ اخلاقیات کی ابتداء ایک عوامی مطالبہ ہے اور اس کا جواز اور قدرو قیمت مستقل بنیادوں پر قائم ہونا ضروری ہے۔ یہ فاؤستی روح کے لیے امر ناگزیر ہے کہ اس پر عمل کیا جائے ۔ کوئی شخص جو اس کے خلاف سوچتا ہے یا تبلیغ کرتا ہے ' خطا کار ہے ۔ وہ ایک رجعت پسند دشمن ہے۔ اس کے خلاف بے رحمانہ جنگ لازمی ہے ۔ یہ تمھارا حق ہے۔ یہ ریاست کا ہے اور یہ معاشرے کا ہے۔ ہمارا یہی اخلاقی نظام ہے جو ہم پر بخوبی منکشف ہے۔ اور اسے صرف یہی معانی پہنائے جاسکتے ہیں۔ مگر کلاسیکی ' ہندوستانی ' اور چینی اخلاقیات میں یہ اصول کار فرما نہ تھا ۔ مثال کے طورپر بدھ اس امر کی اجازت دیتا ہے کہ کوئی شے حاصل کرلیں یا چھوڑ دیں۔ اور فلسفہ ابقوریت مصالحانہ رویہ اختیار کرتا ہے ۔ دونوں فی الحقیقت اعلیٰ اخلاق کے نمونے ہیں۔ مگر دونوں میں عزم کا عنصر مفقود ہے ۔

جو امر ہم سب مشاہدہ کرنے سے قاصر رہے ہیں' وہ اخلاقی حرکیات ہیں۔ اگر ہم اشتمالیت کو (اخلاقی لحاظ سے نہ کہ معاشی بنیاد کے طورپر) زیر بحث لائیں' تو یہ ایک عالمی احساس معلوم ہوتا ہے' جو اپنے خیالات کو تمام دنیا کے حوالے سے پیش کرتا ہے۔ گویا ہم سب بلا استثناء ' اپنی رضا سے یا خلاف مرضی ' سب کے سب اشتمالی ہیں ۔ بلکہ نطشے بھی جو سخت اخلاقی قیود کا ایک شدید مخالف تھا' وہ بھی اس قابل نہیں رہتا کہ وہ اپنی دانست کے مطابق اظہار خیال کر سکے ۔ وہ صرف بنی نوع انسان کے متعلق سوچتا تھا اور ہر اس شخص پر تنقید کرتا جو اس سے اختلاف رائے کا مرتکب ہوتا ۔ اس کے برخلاف ابقور ' دوسروں کی آراء کی بالکل پروا نہ کرتا تھا اور اپنی رائے پر عمل پیرا ہوتا۔ اس نے تمام بنی نوع انسان کی رائے تبدیل کرنے کے لیے ایک سطر بھی ضائع نہیں کی ۔ وہ اور اس کے دوست کہ وہ وہی ہیں جو کہ وہ فی الحقیقت ہیں اور اس کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ کلاسیکی تصور زمانے کی شاہراہ سے الگ تھلک تھا ۔۔ جبکہ فاؤستی ثقافت کی بنیادی فکر ہی اجتماعی عمل پر مبنی ہے اور وہ شاہراہ حیات پر قابض ہونا چاہتی ہے ۔جبکہ رواقیت اور ابقوری فلسفے میں ایک یہ تصور بھی موجود تھا کہ بعض اشیاء ایسی ہوتی ہیں' جنھیں چاہیں تو قبول کرلیں اور چاہیں تو چھوڑ دیں
ہیلا کے ہاں اخلاقی وحدت الوجودی تصور موجود ہے ' جیسا کہ دیوی دیوتاؤں کے تصور میں بھی ان کا نقطہ نظر اس تصور کے تحت مروج تھا' جس میں ابقوریوں ' کلبیوں اور رواقیوں میں ایک قسم کا پرامن بقائے باہمی کا دستور رائج تھا۔ مگر نطشے کا زرتشت اگرخیرو شر سے اپنے آپ کو ماورئی سمجھتا تھا۔ مگر جب وہ محسوس کرتا کہ بنی نوع انسان کی حالت وہ نہیں' جیسی کہ وہ دیکھنا چاہتا تھا' تو اسے کرب کی کیفیت سے گزرنا پڑتا ۔ اور وہ اپنے آپ کو اس مقصد کے لیے وقف کردیتا کہ وہ ان کی اصلاح کرے گا۔ اور اس لفظ کے معانی کی صرف ایک صورت تھی اور اس کی کوئی تاویل نہ تھی ۔ اخلاقی توحید کے لیے یہی عمومی معراج ہے ۔ اس تصور کے تحت آپ اشتمالیت کو جدید اور گہرے معانی میں استعمال کرسکتے ہیں۔ وہ تمام لوگ جو دنیا کی اصلاح چاہتے ہیں' اشتمالی کہے جاسکتے ہیں۔ لہٰذا کلاسیکی عہد میں ایسے مصلحین کا وجود عنقا تھا ۔

اخلاقی ضروریات کے تحت رسمی اخلاق صرف فاؤستی ثقافت میں مقرر ہے ۔ اگر شوپنہار عزم لی الحیات سے انکار کرتا ہے تو یہ محض نظریاتی دعویٰ ہے اور اس کی کوئی عملی اہمیت نہیں ۔ اور اگر نطشے نے اس کی تائید کردی ہے۔ تو یہ بھی ایک سطحی نوعیت کا اختلاف ہے' جس سے ذاتی ذوق اور مزاج کی نشاندہی ہوتی ہے۔
اہم مسئلہ وہ ہے جو شوپنہار کو اخلاقی تجدید کا باوا آدم بناتا ہے کہ وہ بھی تمام دنیا کو ایک عزم 'ایک تحریک ' قوت' سمت تسلیم کرتا ہے۔ مگر صرف یہ احساس اخلاقیات کی بنیاد نہیں بن سکتا۔ بلکہ یہ فی نفسہٖ ہمارے تمام اخلاق کا وجود ہے۔ اور باقی تمام نظریات ضمنی نوعیت کے ہیں۔ وہ امر جسے ہم نہ صرف فعالیت کا نام دیتے ہیں بلکہ عمل کہتے ہیں   وہ سرتا پا ایک تاریخی تصور ہے' جو سمتی توانائی سے بھرپور ہے ۔ یہ تکوین کا ثبوت ہے۔ یہ تکوین کے لیے وقف ہے۔ یہ ایسے شخص کے لیے ہے جو مستقبل کے رجحان سے سرشار ہے۔ وہ حال کو محض حال مطلق محسوس نہیں کرتا بلکہ اسے ایک نئے دور کا نقطہ آغاز قرار دیتا ہے' بلکہ وہ نشان جہاں سے راہ منزل کی طرف مڑتی ہے۔ اور وجود کے عظیم پیچیدہ صورت حال مین ایک نشان منزل ' اور سب سے بڑھ کر وہ نہ صرف اس کے اثرات کو اپنی ذات پر محسوس کرتا ہے' بلکہ وسیع تر تاریخی کل پر بھی موثر سمجھتا ہے ۔ اس شعور کی قوت اور امتیاز وہ کارنامے ہیں جو فاؤستی ثقافت کے افراد نے انجام دیے ہیں مگر یہ لوگ اس نسل میں غیر اہم نہیں اور یہ ثقافت ان کے چھوٹے چھوٹے کارہائے نمایاں کو بھی اہمیت دیتی ہے ۔ ان میں وہ کامرانیاں بھی شامل ہیں جو کلاسیکی دور میں اس عہد کے باشندوں نے انجام دیں۔ یہ امتیاز کردار اور رجحان کے مابین ہے۔ شعوری تکوین اور قبول حالات کے سادہ عمل کے مابین جو ایک جگہ پر رک جاتا ہے اور عزم اور المیے میں برداشت ظلم کے مابین یہ امتیاز قائم رہتا ہے ۔

اس دنیا میں جیسا کہ اسے فاؤستی نظروں سے دیکھا گیا ہے۔ ہر شے حرکت پذیر ہے اور کسی مقصد کے لیے رواں دواں ہے۔ وہ خود بھی صرف بعض حالات وشرائط کے تحت زندہ ہے' کیونکہ اس کے لیے بھی زندگی کا مطلب ہے۔ جدوجہد' غالب آنا اور جیت لینا۔ جہدلی البقاتو رومی عہد میں بھی نمایاں تھی (اس ثقافت کے فن تعمیر کی بنیاد بھی اسی جہدلی البقاء پر ہے) انیسویں صدی میں اس فن کی ایجاد نہیں ہوئی۔ بلکہ اس قدیم فن تعمیر کو میکانکی افادیت میں بدل دیا گیا ہے۔ شمسی دنیا میں ایسی کوئی سمتی حرکت موجود نہ تھی ۔
بلکہ جر کلائنس کے بے مقصد اور بے معرف بازیچہ اطفال ہیں۔ جس کا تصور تکوین موجودہ حالات میں بے معنی نظر آتا ہے۔ اس میں نہ تو کوئی احتجاجی تحریک تھی' نہ کوئی جوش وخروش کا دور تھا۔ نہ کوئی اخلاقی' ذہنی 'فنی انقلاب تھا جو موجودہ حالات سے جنگ کرتا اور انھیں ختم کر دیتا۔ ڈورک ثقافت کے ساتھ ساتھ آئی عوتی اور لورنتھی اسلوب ابھرے' مگر انھوں نے اجتماعی اور عام حالات پر کسی قسم کا نشان نہیں چھوڑا' یا ان کے جواز کا کوئی دعویٰ نہیں کیا۔ مگر نشاۃ ثانیہ نے رومی آثار کو نکال باہر کیا اور باروق کو کلاسیکی اسلوب نے دیس نکالا دے دیا۔ یورپی ادب کے ہر مجموعہ تاریخ میں ہیئت کے مسائل بھرے پڑے ہیں' بلکہ ہماری رہبانیت بھی نیلاوں(وکلائے کلیسیا) فرانسیسکیوں اور ڈری نکی درویشوں وغیرہ وغیرہ کی وجہ ہی سے تحرکی تنظیم کی صورت میں اپنے آپ کو برقرار رکھتی ہے۔ یہ قدیم عیسائیت کی آسکیسی خانقہی تنظیم کے بالکل

برعکس ہے۔

فاؤستی انسان کے اسلوب حیات کا دوبارہ تذکرہ کرنا چاہیے۔ اس میں تغیر و تبدل اس کی قوت عمل سے بہت زیادہ ہے' بلکہ وہ اس عمل میں رکاوٹ پیدا کرنے کے لیے قبل از وقت کوئی طریقہ اختیار کر لیتا ہے وہ جدید تصورات کے خلاف جنگ لڑتا ہے' مگر وہ اپنی اس جنگ آزمائی کو بھی ترقی ہی سمجھتا ہے۔ بعض ایسے بھی ہیں جو ماضی کی طرف رجوع کے لیے بے تاب ہیں۔ مگر وہ بھی یہ ارادہ ظاہر کرتے ہیں کہ مسلسل ترقی کا عمل جاری رہے۔ "بداخلاقی" بھی ایک جدید قسم کا اخلاق ہے' اور اپنی طرف سے فوقیت کی دعوے دار ہے۔ عزم الی القوت ایک ناقابل برداشت عمل ہے۔ جبکہ فاؤستی دنیا کے باشندے کا تصور یہ ہے کہ وہ دنیا پر تنہا حکومت کرے۔ اس کے برخلاف شمسی جو عالمی بقائے باہمی کا قائل ہے' انفرادی اعمال کے وقت کے ساتھ ساتھ برداشت کر لیتا ہے' لیکن برداشت کا مطلب اگر بے عزم اثار اکسیا ہو تو مغربی تہذیب کے لیے یہ قابل قبول نہیں' کیونکہ وہ روح کی لامتناہیت اور کشمکش حیات میں وحدت کو یا تو اپنی ذات کو دھوکا دینے کے برابر سمجھتا ہے یا یہ خیال کرتا ہے کہ یہ بے مقصد تصورات خودبخود غائب ہو جائیں گے۔ اٹھارویں صدی کی روشن خیالی بے پروائی کو برداشت کر لیتی تھی۔ مختلف عیسائی فرقوں کے مابین فرق اور اختلاف بھی ناقابل برداشت تھا۔ اس طرح ہر فرقے کے کلیسیا سے تعلقات میں بھی کوئی روک ٹوک نہ تھی۔ کیونکہ یہی وہ صورت تھی جس کے تحت قوت کو اپنی گرفت میں رکھا جا سکتا تھا۔ فاؤستی جبلت' فعال' مضبوط ارادے کی مالک' بالکل روی گرجوں کے طرح شاقولی رجحان کی مالک ہے۔ اور اس طرح سیدھی استادہ ہے' جیسا کہ اس کی خودی اپنی استقامت پر قائم ہے' اور مستقبل کے طویل فاصلوں پر نظر رکھتے ہوئے "برداشت" کا مطالبہ کرتی ہے۔ یہی روم کا تصور "مکان" ہے' کیونکہ یہ ایک باقاعدہ فعالیت ہے' مگر اس کا مقصد محض اپنی ذات کے مفادات تک محدود ہے۔ ذرا یہ سوچیے کہ اگر قدیم یونانی شہری جمہوریتوں کو آج کل کے کلیسیائی نظام کے مطابق منظم کر لیا جاتا اور مذہبی قوت بھی ان کے ہاتھ میں دے دی جاتی' اور اس کے تحت وہ قانون سازی کرتے' تو اس کے نتیجے میں وہ اس قدر بے لگام ہو جاتے کہ جو چاہتے وہ کرتے۔ ہر تحریک کا مطلب غلبہ حاصل کرنا ہے' جبکہ کلاسیکی رجحان صرف فساد پیدا کرنے کی طرف تھا' اور اسے ہمسائیگی کی کوئی اخلاقی پرواہ نہ تھی' نہ اسے وقت کے خلاف نہ حق میں کوئی جدوجہد کرنی تھی۔ نہ اسے اصلاح احوال' ردعمل' تعمیر' تعمیرنو یا تباہی کا کوئی خیال تھا۔ یہ تمام فعالیتیں غیر کلاسیکی بھی ہیں اور غیر ہندی بھی۔ یہ سوفا کلیز اور شیکسپیئر کے المیوں کا تکرار ہے۔ یہ ایک دو مختلف انسانوں کا المیہ ہے (سوفا کلیز کی صورت میں) وہ انسان جو زندہ رہنا چاہتا ہے (اور شیکسپیئر کی صورت میں) وہ انسان جو غالب آنا چاہتا ہے۔

یہ غلط ہو گا کہ عیسائیت کو اخلاقی تقاضوں کے ساتھ منسلک کر لیا جائے۔ فاؤستی انسان کے انقلاب میں عیسائیت کا کوئی ہاتھ نہیں ۔ بلکہ یہ فاؤستی انسان کا کارنامہ تھا' جس نے عیسائیت کو تبدیل کر دیا۔ اس نے نہ صرف مذہب کو نئی شکل دی بلکہ اسے نئی اخلاقی جہت بھی بخشی اور "خدا" کو "میں" میں تبدیل کر دیا۔ اور آرزو نے مرکز عالم کو تبدیل کر دیا اور عظیم قربانی کا مطلب ذاتی ادائیگی کی شکل میں نکلا اور عزم الی القوت

اخلاقیات میں بھی شامل ہو گیا۔ اور ایسے اخلاق کی بنیاد کا آغاز ہوا جو عالم گیر حقائق پر مبنی ہے۔ اور اسے بنی نوع انسان پر بالجبر رائج کرنے کا عمل جاری کیا گیا۔ ہر پرانے تصور کی دوبارہ تشریح کی گئی' یا اس پر غلبہ پا لیا گیا یا اسے تباہ و برباد کر کے اس کا نام و نشان مٹا دیا گیا۔ اس کے علاوہ اور کچھ نہیں' جسے ہم اپنا کہہ سکیں اور اسی عمل کے تحت روما کی بہار مزید گہری ہو گئی' مگر ہم نے حضرت عیسیٰؑ کے دیے ہوئے اخلاقی درس کو کبھی بھی اپنے اندر داخل نہیں ہونے دیا۔ وہ جو مجوسی احساس اخلاق جس کی بنیاد روحانیت تھی' اور جسے مسیحؑ نے ہماری نجات کا وسیلہ بنایا تھا۔ وہ اخلاق جو خصوصی عنایت کے طور پر ہمیں بخشا گیا اسے ہم نے اپنی ہنگامی ضروریات کے تحت تبدیل کر لیا۔

ہر اخلاقی صداقت خواہ وہ مذہبی بنیادوں پر ہو یا اس کی اصل فلسفیانہ ہو' اس کا تعلق فنون لطیفہ سے ضرور ہوتا ہے' بالخصوص فن تعمیر سے۔ فی الحقیقت اس میں ایک مسلہ موجود ہوتا ہے' جس کی بنیاد علت و معلول پر ہوتی ہے' ہر وہ صداقت جس کا عملی نفاذ مطلوب ہو۔ اس کے ساتھ ایک "سبب" اور "لہٰذا" کا ہونا ضروری ہے۔ اس سے ریاضیاتی منطق کی شمولیت ہو جاتی ہے۔ کانٹ نے اپنے تصور' تنقید عقل محض کی تائید میں بدھ کے چار اصولوں کا ذکر کیا ہے۔ ان چار صداقتوں میں جس حقیقت کو نظر انداز کر دیا گیا ہے' وہ خون کا غیر تنقیدی منطق ہے' جس سے تمام اطوار وجود میں آتے ہیں اور پروان چڑھتے ہیں۔ جسے معاشرتی جماعت یا عملی انسان کہا جاتا ہے (مثلاً صلیبی جنگوں میں بعض کارناموں کی انجام دہی) ۔ ہم ان کو صرف اس وقت شعوری طور پر محسوس کرتے ہیں' جب کوئی ان کی خلاف ورزی کرے۔ ایک منظم اخلاق زیور کی طرح ہے' اور اس کا اظہار نہ صرف تصورات میں بلکہ ڈرامے کے اسلوب میں' بلکہ فنون لطیفہ کے موضوعات میں بھی ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر چیستان کی تعمیر ایک رواقی تحریک تھی۔ مگر ڈورک ستون قدیم زمانے کے تصور حیات کا مظہر تھا۔ اور چونکہ وہ اس حیثیت کا حامل تھا۔ محض اس وجہ کی بنا پر اسے باروق نے اپنے فن تعمیر سے خارج کر دیا' اور نشاۃ ثانیہ کے دور میں فن کو اس روحانی جبلت کے وجود کے خلاف تنبیہہ کر دی گئی۔ بالکل اسی طرح روسیوں نے اپنے چھوٹے گنبدوں کی بجائے مجوسی گنبد کو قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ چینی نقاش نے مناظر فطرت کی تصویر کشی میں راستے نقش کیے مگر رومی معماروں نے میناروں کو رواج دیا۔ ہر ایک کی بنیاد متعلقہ فلسفہ اخلاق پر ہے جو فعال شعور ثقافت کی بنیاد پر وجود میں آیا۔

(۲)

قدیم معمات اور پیچیدگیاں اب حل ہونے والی ہیں' دنیا میں جس قدر ثقافتیں ہیں۔ اسی قدر فلسفہ ہائے اخلاق بھی ہیں۔ جس طرح کہ ہر مصور یا ہر موسیقار کسی نہ کسی خصوصیت کا مالک ہوتا ہے' جو داخلی ضرورت کی قوت کی بنا پر کبھی شعور میں نہیں آتا' مگر اس کے اسلوب اظہار پر اس کی مہر موجود رہتی ہے' اور اسی بنا پر ہم ایک ثقافت کے فنی عمل کو دوسری ثقافت کے فن سے امتیاز کرتے ہیں۔ پس ہر ثقافت کا تصور حیات ایک بنیادی خصوصیت کا حامل ہوتا ہے (کانٹ کے ایک جملے کے مفہوم کے عین مطابق) جو ایک

دستور جو تمام لمحاتی فیصلوں سے عمیق ہوتا ہے اور اسی جدوجہد میں مصروف رہتا ہے کہ متعلقہ ثقافت کی چھاپ اس کے تمام تر اسلوب پر نقش رہے۔ ایک فرد اخلاق کی پابندی کرے یا بداخلاقی کا مرتکب ہو۔ وہ "خیر" پر کاربند ہو یا" شر" پر' اگر اس کا عمل اپنی ثقافت کے اسلوب کے مطابق ہے' تو یہ عمل بنیادی حدود کے اندر ہی شمار ہو گا۔ ہر ثقافت کے اپنے معیار ہوتے ہیں' مگر ان کا جواز اس کے اندر ہی آغاز ہو کر ختم ہو جاتا ہے۔ تمام عالم بنی نوع انسان کے لیے کوئی مشترکہ نظام اخلاق موجود نہیں۔

اس کا یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ عمیق مفہوم میں کسی تبدیلی مسلک کا وجود نہیں۔ کسی بھی قسم کے شعوری کردار کی بنیاد اس کے ابتدائی ماحول اور اعتقاد پر قائم ہے ۔ زندگی میں بنیادی رجحانات ہی دائمی صداقتوں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ اس کی کوئی اہمیت نہیں کہ ان کے اظہار کے لیے کون سے الفاظ یا اصطلاحات کو استعمال کیا جائے۔ یہ کسی دیوی دیوتا کا فرمان ہو' یا فلسفے کے گہرے غور وفکر کا نتیجہ' کوئی مسلمہ ہو یا علامت۔ خاص حلقہ اقتدار کا اعلامیہ ہو' یا کسی اجنبی اعتقادات پر مبنی ہو۔ اہمیت صرف اس کے وجود کو حاصل ہے۔ اسے بیدار کر کے نظریاتی اصولوں میں منضبط کیا جا سکتا ہے۔ اسے معقولیت کی بنیاد پر تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ یا اس کی اصلاح کی جا سکتی ہے' مگر اس کی سرپرستی نہیں کی جا سکتی۔ جس طرح ہم اپنے عالمی احساس میں تغیر نہیں کرسکتے اور اس طرح قدیم خطوط پر ہی محو عمل رہتے ہیں' اور انھیں ترک نہیں کرتے اور اسی طرح ہم اپنے بیدار وجود پر قائم اخلاقی بنیادوں میں بھی ردوبدل کی ہمت نہیں رکھتے۔ ہم کسی کو مجبور نہیں کر سکتے کہ وہ اپنے اخلاقی اقدار کسی اجنبی نظام سے بدل لے۔ جب نشاۃ ثانیہ نے کلاسیکی اقدار کو دوبارہ زندہ کرنے کی کوشش کی' اور ایسا طریق اختیار کیا کہ جنوبی اثرات تو قائم رہیں' مگر رومی اقدار کی ہیئت بھی نہ بدلے ۔ محض شمسی رجحانات میں رومی مخالف مقاصد پیدا کیے۔ آج ہم یہ دعویٰ کر سکتے ہیں کہ ہم نے اپنی اقدار کی قدر وقیمت میں اضافہ کیا ہے۔ اور ہم قدیم بڑے بڑے یونانی شہروں کے باشندوں کی طرح بدھ مت' الحاد یا رومانی کیتھولک مسلک اختیار کر سکتے ہیں۔ ہم بدنظمی کی سرپرستی کر سکتے ہیں۔ انفرادیت کا ڈھنڈورا پیٹ سکتے ہیں' یا اشتمالیت اختیار کر سکتے ہیں۔ ہم کسی اجتماعی اخلاقی نظام کا پرچار کر سکتے ہیں۔ ہم جو چاہیں کریں مگر ہمارے احساس میں کوئی تبدیلی پیدا نہ ہو گی۔ فلسفی دین کی پیروی یا لامذہبیت یا زمانہ حال کی عبوری صورت یعنی مبینہ عیسائیت سے مبینہ لاادریت تک(یا اس کے برعکس) کوئی بھی تبدیلی صرف الفاظ کا الٹ پھیر ہے۔ اس کا مذہب یا معقولیت سے کوئی تعلق نہیں۔ ہماری کسی تحریک نے آج تک انسان میں کوئی تبدیلی پیدا نہیں کی۔

تمام نظام ہائے اخلاق کی مکمل تبدیلی مستقبل پر منحصر ہے۔ اس معاملے میں بھی نطشے نے جدید نقطہ ہائے نظر کے متعلق پہلا اور ضروری قدم اٹھایا۔ مگر وہ اپنی حیثیت کو فراموش کر گیا کہ ایک مفکر کو "خیر وشر" کے حوالے سے بالاتر ہو کر سوچنا چاہیے۔ اس نے بیک وقت متشکک اور پیغمبر ہونے کی کوشش کی۔ اس نے اخلاقیات کی تنقید بھی کی اور پیغام بھی دیا۔ یہ ممکن نہیں ۔ کوئی شخص بیک وقت ایک اعلیٰ درجے کا ماہر نفسیات اور رومان پسند بھی ہو سکتا ہے۔ اس لیے وہ اس میں بھی جس طرح کہ وہ دیگر سنجیدہ موضوعات میں

صرف دروازے تک ہی رسائی حاصل کر سکا' اور اس کے باہر کھڑا رہا۔ اور آج تک اس سے بہتر کارروائی بھی کسی نے نہیں کی۔ اندھے اور بے شعور ہی رہے اور بے شمار دولت سے جو اخلاقیات کے متعلق ہر زبان میں موجود ہے۔ کوئی استفادہ نہ کر سکے۔ متشککین بھی اپنا فریضہ نہ سمجھ سکے اور دوسروں کی طرح زیریں سطح ہی پر گھومتے رہے۔ اپنے اپنے اخلاقی نظام ترتیب دیتے رہے۔ بالخصوص اپنے اپنے ذوق اور افتاد طبع کا مظاہرہ کرتے رہے۔ اور ایسے معیار قائم کرتے رہے کہ جنھیں دوسروں کے نزدیک کوئی اہمیت حاصل نہ تھی۔

جدید انقلابی : سٹرنر' ابسن' شا' سٹرائنڈ برگ' بالکل ایسے ہی ہیں' انھوں نے صرف حقائق پوشی کی کوشش کی ہے(خود اپنی ذات سے بھی اور دوسروں سے بھی) اور اس غرض کے لیے خوبصورت الفاظ اور نئے مسلمات کا سہارا لیا ہے۔

مگر ایک اخلاقی نظام مجسّمے موسیقی اور نقاشی کی طرح 'ایک خود مکتفی اظہار حیات کے احساس کی عالمی صورت ہے۔ اور معلوم مفروضہ ہے۔ بنیادی طور پر ناقابل تغیر اور داخلی ضرورت ہے۔ یہ اپنے تاریخی حلقے میں ہمیشہ درست ' مگر اس کے باہر ہمیشہ غلط ہوتا ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ اس کے متعدد شاہکار جو شاعر' مصور' یا موسیقار تخلیق کرتے ہیں۔ صرف ایسے اعلیٰ ذوق کے مالک اشخاص کے لیے ہیں' جنھیں ہم ثقافت کا نمائندہ سمجھتے ہیں ' مثلاً" نامیاتی وحدتیں 'جیسا کہ روغنی مصوری مجموعی لحاظ سے پیکر تراشی اور معاون موسیقی اور متوازن تغزل وغیرہ وغیرہ۔ یہ سب نئے دور کے آغاز کا موجب ہیں ۔اور اس لحاظ سے انھیں حیات کی ارفع علامات قرار دیا جاتا ہے۔ ثقافت کی تاریخ میں' جیسا کہ انفرادی زندگی میں ہم امکانات کو حقیقت بنانے میں مشغول رہتے ہیں' یہ داخلی روحانیت کی داستان ہے۔ جس سے عالمی اسلوب کو وجود حاصل ہوتا ہے۔ ان عظیم رسمی وحدتوں کے علاوہ جو ترقی حاصل کر کے خود مکتفی درجہ حاصل کر لیتی ہیں۔ انسانی نسلیں بھی موجود ہیں' جن کے سلسلوں کا قبل از وقت اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ جو چند صدیوں کی مدت کے بعد موت کا شکار ہو جائیں گی۔ ہم ان کے مختلف ادوار میں شمسی اخلاقی نظام اور فاؤستی اخلاقی نظام کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ ان میں اعلیٰ درجے کے نظام ہائے اخلاق کی جھلک ملتی ہے۔ یہ لوگ اپنے انجام کو پہنچ چکے ہیں اور اب ان کی حیثیت محض امور معلومہ یا انکشاف کی ہے(یا سائنسی بصیرت' جیسی بھی صورت ہو) ان سے یہی کام لیا جا سکتا ہے کہ ان کو منظم کر کے شعور حاصل کیا جائے۔

ایک ایسی شے بھی ہے' جس کا بیان ممکن نہیں ' جس میں تمام نظریات جمع ہو جاتے ہیں۔ ہاسونڈ سے لے کر سوفا کلیز تک۔ افلاطون اور سٹوآ تک اور وہ شے ان سب کی تردید کر دیتی ہے اور اس کے علاوہ ان سب کی بھی جو فرانسس جواسیسی سے متعلق تھا۔ نیز ایب لارڈ سے ابسن تک اور بشمول نطشے' کوئی بھی باقی نہیں بچتا۔ یہاں تک حضرت عیسیٰ کی اخلاقیات کی بھی ۔ اگر کوئی اس سے بچتا ہے تو وہ صرف مار شین اور مانی ہیں۔ یہ آواز فائلو اور افلاطی نوس کی ہے جو آگسٹائن اور پروکلوس کی معرفت ہم تک پہنچی ہے۔ تمام

کلاسیکی اخلاقیات رویے پر مبنی اخلاقیات ہے۔ جبکہ تمام مغربی اخلاق عمل پر مبنی ہے۔ اور بالکل اسی طرح تمام ہندوستانی اخلاقی نظام اور چینی نظام اخلاق کی بالکل اپنی الگ دنیائیں ہیں۔

(۳)

کلاسیکی دور میں جتنے بھی معلومہ اخلاقی نظام تھے۔ یا ایسے تھے کہ ہم ان کے متعلق کوئی تصور قائم کر سکتے ہیں' وہ سب کے سب انسان کو ایک انفرادی وحدت قرار دیتے تھے۔ متعدد اجسام میں سے ایک جسم یعنی محض ایک شے کی حیثیت ہی دیتے تھے۔ جبکہ تمام مغربی اخلاقی نظام فرد کو لامتناہی عمومیت کا مرکز تاثر تسلیم کرتے ہیں۔ اخلاقی اشتراکیت بھی کم وبیش ایک فاصلاتی عمل ہے۔ اس کے نزدیک نظام اخلاق نسل انسانی کا تیسرا بعد ہے' جو ان لوگوں کو تحفظ کا بنیادی احساس فراہم کرتا ہے جو ہمارے ساتھ موجود معاشرے میں مل جل کر زندگی گزار رہے ہیں۔ اور ان کو بھی جو آئندہ دور میں یہاں زندگی گزاریں گے۔ اس لیے یہ ایک بلند ترین یا ارفع واعلیٰ نظام ہے' جو افلاک کی طرح حاوی ہے۔ لہٰذا ہم مصری ثقافت میں بھی اشتمالیت کی جھلک دیتے ہیں جبکہ ہندوستانی اخلاقی نظام میں اس کے برعکس ایسا رجحان ملتا ہے جو غیر متحرک' آرزو سے خالی' جامد' خود مکتفی افراد پر مشتمل ہے۔ اس سے ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ ایسے اخلاقی نظام نے کس قسم کے انسان پیدا کیے ہوں گے۔ بدھ کے وہ مجسمات جو حالت شستگی میں ہیں(ان کی ناف کو دیکھیں) اور زینو کے اتاراکسیا ہرگز ایک دوسرے سے مختلف نہیں۔ کلاسیکی انسان کا اخلاقی تصور اس کے المیہ ڈراموں اور عمل استفراغ سے ظاہر ہوتا ہے۔ اس سے صرف یہ ثابت ہوتا ہے کہ شمسی انسان اپنے آپ کو غلط کاریوں کے بوجھ سے آزاد کرنا چاہتا ہے۔ جو فی الحقیقت اس کا اپنا نہیں ۔مگر وہ اپنے آپ کو فاصلے اور سمت سے آزاد کرنے کے لیے کوشاں نہیں۔ اس حقیقت کو سمجھنے کے لیے رواقیت کو اس کی فطری ہیئت تسلیم کرنا ہو گا' جو ڈرامے سے ایک گھنٹے میں تاثر پیدا ہوتا ہے۔ سٹوآ کی خواہش تھی کہ وہ اس کی تمام زندگی پر حاوی رہے۔ یعنی ایک بت کا سا بے عزم جمود طاری رہے۔ یہ تصور بدھ کے تصور نروان کے مطابق نہیں۔ جو اگرچہ تاخیر سے ظہور میں آیا' مگر ہندیٔ ثقافت میں اس کا ہونا ناگزیر تھا' اور اس کے آثار ویدوں کے زمانے ہی سے ظاہر ہونے لگے تھے۔ کیا یہ حقیقت یونانی کلاسیکی انسان اور ہندی باشندے کو ایک ہی مقام پر لا کھڑا نہیں کرتی؟ اور اس انسان سے علیحدہ نہیں کر دیتی جس کا المیہ شیکسپیئر نے بیان کیا ہے اور جو متحرک ارتقاء کے حادثات کا قائل ہے؟ کون یہ سوچتا ہے کہ سقراط' اسی کورس' اور بالخصوص ڈیو جانس کے تصورات میں خلاف عقل کوئی بات نہیں۔ گنگا کے کنارے بیٹھے ہوئے گیان دھیان میں کون معروف تھا؟ جبکہ ڈیو جانس مغربی یونان کے ایک بڑے شہر میں ایک غیر اہم بے وقوف سے زیادہ حیثیت کا مالک نہ تھا۔ اس کے برعکس پروشیا کا فریڈرک ولیم اول' جو عام مفہوم میں اشتمالیت کا ایک اولیں نمونہ تھا جبکہ اس کا وادی نیل میں تصور بھی ممکن نہ تھا اور پیری کلی کے یونان میں تو ان خیالات کے متعلق سوچنا بھی محال تھا۔

اگر نطشے اپنے عہد کے بعض تعصبات کو قبول نہ کرتا۔ اور بعض اخلاقی تصورات کی تبلیغ یا تحقیق میں

اتنا گرم جوش نہ ہوتا۔ تو اسے یہ معلوم ہو جاتا کہ اس کے تصور کی عیسائیت 'مغربی سرزمین میں کہیں موجود نہیں۔ ہمیں انسانیت کی اصطلاح کو اس کی حقیقی اہمیت کے مطابق استعمال کرنا چاہئے اور اس سے گمراہ نہیں ہونا چاہیئے' ان اخلاقی اقدار کو جو کسی انسان میں ہیں اور وہ اقدار جن کے متعلق کوئی دعویٰ کرتا ہے کہ اس میں ہیں' ایک پیچیدہ تعلق ضرور موجود ہے۔ اگرچہ وہ مشکل اور ناہموار ہے۔ اور یہ ایسی صورت ہے کہ اس میں خالص نفسیات بے فائدہ ہو گی۔ رحم ایک خطرناک لفظ ہے اس کے معانی کا تعین نہ تو نطشے نے کیا اور نہ کسی اور شخص نے اس کے حقیقی اور تصوراتی معانی کا انکشاف کیا' جو کہ مختلف اوقات اور حالات کے تحت درست ہوتے۔ عیسائیت کے اولیں اخلاقیات میں اس کے معانی مختلف تھے' جو بعد میں سینٹ فرانسس نے مراد لیے۔ یہ موقع نہیں کہ ہم فاؤستی جذبہ رحم کا جائزہ لیں اور قربانی' انبساط یا کسی جانباز معاشرے میں نسلی جبلت کے مطالب کو زیر بحث لائیں۔ نیز تقدیر پرست مجوسی عیسائی معاشروں میں ان کے اثرات کی نوعیت کیا ہے؟ کیا یہ فاصلے اور عملی محرکات پر مبنی ہے یا(دوسرے زاویئے سے) ایک مفتخر روح کا اپنی ذات سے مطالبے پر یا دوبارہ احساس فاصلہ کے تحکمانہ اظہار پر۔ اخلاقیات کے مقرر جملوں 'جیسا کہ نشاۃ ثانیہ کے دور سے ہم زیر استعمال لا رہے ہیں۔ ہمیں متعدد متضاد تصورات میں ہم آہنگی پیدا کرنی ہو گی' اور اس سے بھی زیادہ متضاد معانی کا سامنا کرنا ہو گا۔ جبکہ ایسے انسانی طبقات جو تاریخی اور روایتی لحاظ سے بعض مطالب کے عادی ہو چکے ہیں' اور سطحی معانی کو حقیقی سمجھ بیٹھے ہیں' اور تصورات کو ادراک کا حصہ سمجھتے ہیں' تو یہ محض ماضی کے تقدس کے جذبے کے زیر اثر ہے' اور اس خاص صورت میں ہم اسے مذہبی روایت کا حصہ بھی قرار دے سکتے ہیں۔ اعتقاد کبھی حقیقت کا جائزہ نہیں ہوتا' کیونکہ انسان اپنے اعتقادات سے کبھی باخبر نہیں ہوتا۔ خوبصورت الفاظ اور مفروضات ہمیشہ کم وبیش مقبول ہوتے ہیں۔ اور سنجیدہ روحانی حقائق کے مقابلے میں خارجی عوامل خواہ مخواہ دلچسپ سمجھے جاتے ہیں۔ عہد نامہ جدید کے متعلق ہمارا نظری تقدس 'اور نشاۃ ثانیہ کا کلاسیکی فن کا احیاء دونوں نے انسانی روح اور تخلیقی رجحان کو بہت زیادہ متاثر کیا ہے۔ اکثر اوقات جن تنظیمات کا ذکر کیا جاتا ہے' وہ دریوزہ گر درویشوں کی تنظیم 'موراوی گرجے کے پیروکار اور نکتی فوج ہیں۔ ان کا اقلیت میں ہونا ہی اس امر کا ثبوت ہے کہ ان کی کوئی اہمیت نہیں' یہ لوگ وہ اثرات پیدا نہیں کر سکے' جو توقع کرتے تھے' اور انھیں عمومی بحث سے مستثنیٰ رکھنا چاہیے۔ ان کا فاؤستی عیسائی نظام اخلاق سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ نظام اخلاق نہ تو لوتھر کی ایجاد ہے' نہ ہی ٹرنٹ کی کونسل کی۔ بلکہ تمام عیسائیوں کی اجتماعی تشکیل ہے' جن میں الوبیتث سوم' کالون' لویولا' اور سیوونا رولا' پاسکل اور سینٹ تھریسا شامل ہیں۔ اگرچہ انھوں نے اپنی رسمی تبلیغات سے کسی حد تک روگردانی اور اختلاف کا مظاہرہ بھی کیا ہو۔

ہمیں خالص مغربی مردانہ اخلاق کی اقدار اور تصور خیر کا جس میں نطشے کی اخلاقیات 'ہسپانوی اخلاقی نظام اور فرانسیسی باروق شامل ہیں' موازنہ یونانی تصورات کے زنانہ پن سے کرنا ہو گا' جس میں ہمیں لطف عام اور عیش دوام کی دعوت دی گئی ہے' جو خصوصی طور پر مزاج اور افتاد طبع کی بنا پر جمود وسکون کا شکار ہے۔ اور جس کا مظہر وہ انسان ہے جس کا تصور نشاۃ ثانیہ نے پیش کیا ہے اور اسے بہت بڑھا چڑھا کر دکھایا گیا ہے(حالانکہ یہ صرف عظیم جرمن ہونس تائن کی ایک بھونڈی نقل ہے) یہ کلاسیکی فلسفہ اخلاق کا تکرار

اور جربہ ہے 'جس کا تصور ہر کلاسیکی فلسفی نے پیش کیا ہے۔ فاؤستی ثقافت نے سنگ خارا کے بنے ہوئے انسانوں کا ایک سلسلہ پیدا کیا ہے' جبکہ کلاسیکی ایک بھی ایسا انسان پیدا نہیں کر سکی۔ کیونکہ پیرا کلیز اور تھیمسو کلیز ایسے انسان تھے جو کبھی جاگتے ہی نہ تھے۔ سیزر ایک چالاک حساب کرنے والا تھا۔ ہینی بال ایک اجنبی تھا۔ اور صرف وہی ایک مردانگی کی صفات کا حامل تھا۔ قدیم دور کے انسان جن کا ذکر ہومر کرتا ہے۔ یعنی اوڈیسی اس' ایجاکس' صلیبی جنگوں کے جنگ آزماؤں کے سامنے عجیب وغریب شکلیں پیش کرتے۔ زنانہ فطرت کے مالک کسی پر ظلم ڈھانے کے قابل کب ہوتے' خود مظلوم بنتے۔ یونانی ظلم اسی نوعیت کا تھا۔ مگر شمال میں عظیم سیکسن فران کو ینن اور ہونسں ٹافن شہنشاہ تو ثقافت کی دلیز تک پہنچ چکے تھے۔ جبکہ وہ عظیم نابغوں مثلاً" ہنری شیر دل اور گریگوری ہفتم کے گھیرے میں تھے۔ پھر نشاۃ ثانیہ کے لوگوں کا دور آتا ہے جن میں ہیوج نات کی جنگ ہائے گلاب' فاتحین ہسپانیہ' پروشیا کے بادشاہوں کو منتخب کرنے والے' نپولین' بسمارک اور رہوڈس شامل ہیں۔ وہ کونسی اور ثقافت ہے 'جس نے اس قسم کے لوگ سامنے لائے ہوں؟ کیا یونانی تاریخ میں بھی کوئی ایسا بہادرانہ نظارہ نظر آتا ہے' جیسا کہ ۱۱۷۶ء میں جنگ لیگنانو کی صورت میں دیکھا گیا؟ پیش منظر میں تو یہ معرکہ تھا مگر اس کے پس منظر میں ہونس ٹافن اور عظیم ویلٹ معرکہ آرا تھے۔ عظیم نقل مکانی کے ہیرو' ہسپانوی نبرد آزمائی 'پروشیائی نظم وضبط 'نپولین کی توانائی کی مثال کلاسیکی ثقافت میں کہاں ملتی ہے؟ ایسے انسانوں اور اشیاء کی مثال کلاسیکی ثقافت میں کہاں ہے؟ اور فاؤستی اخلاق کی بلندیوں کے عہد کا آغاز صلیبی جنگوں سے ہوا اور جنگ عظیم تک جاری رہا۔ کیا اس تمام مدت میں غلامانہ ذہنیت کی ہمیں ایک مثال بھی ملتی ہے؟ جس میں کمینہ پن' یا عاجزانہ رویہ اختیار کیا گیا ہو' یا کسی سے سوال کیا گیا ہو بلکہ ہمیشہ اپنی عزت اور وقار کا خیال رکھا گیا ہے اور موزوں الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ پادریوں کی یہ صورت صرف فاؤستی ثقافت میں پائی جاتی ہے ۔قدیم جرمن سلطنت میں بڑے بڑے اسقف پیدا ہوئے ہیں۔ جنھوں نے گھوڑے پر سوار ہو کر جنگوں میں اپنی افواج کی رہنمائی کی۔ ایسے پوپ جنھوں نے ہنری چہارم کو گھٹنے ٹیکنے پر مجبور کر دیا اور فریڈرک دوم جس کا تعلق ٹیوٹانی سرداروں کے گروہ سے تھا۔ اور اوسٹامارک میں رہتا تھا۔ اور لوتھر کی دعوت مبارزت جس نے قدیم شمالی کفرستان کو زیر کیا۔ جو رومیوں کے خلاف کھڑے ہو گئے تھے۔ اور وہ عظیم کارڈینل(ریچی لیو' مازارین' فلیوری) جنھوں نے فرانس کو موجودہ شکل عطا کی۔ یہ فاؤستی اخلاق کی مثالیں ہیں۔ اور کوئی اندھا ہی تاریخ یورپ کے ان واقعات سے انکار کر سکتا ہے۔ اور انھیں عظیم واقعات کی بدولت' اس آرزو کا اظہار ہوتا ہے۔ جس کی بدولت ہمیں اپنے مقاصد کا شعور حاصل ہے اور ہم سمجھ سکتے ہیں کہ ان روحانی آرزوؤں میں بھی صحیح الخیال مذہبی رہنما جنگ آزما رہے' اور صاف گو دریوزہ گر جو کسی شے سے پرہیز نہیں کر سکتے 'ان کے لیے ایسی خیرات کا انتظام جو انھیں ضبط نفس کی تحریک کرے۔ یہ کلاسیکی تصور اعتدال سے مختلف اور ابتدائی عیسائی رافت کے مطابق ہے۔ جرمن صوفیا کے طریق کار میں جذبہ رحم میں ایک طرح کی سختی پائی جاتی تھی۔ جرمنی اور ہسپانیہ کی فوجی تنظیم فرانسیسی اور انگریزی کالون مشربی' بھی جذبہ رحم میں سختی کے قائل تھے۔ جبکہ روس میں راس کولنی کوف کا نظام خیرات مروج تھا۔ یعنی روح اپنی برادر روح کے لیے پگھل جاتی ہے۔ اور فاؤستی ثقافت میں بھی یہی اصول کارفرما ہے۔ یہاں بھی خودی کو خودی متاثر کرتی ہے' کا مسلہ کارفرما ہے۔ ذاتی خیرات خداوند کی رضا کا وسیلہ ہے۔ ایک فرد دوسرے

کی دستگیری کر کے خدا تعالیٰ کی رضا کو تلاش کرتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ جذبہ رحم' ہر لحاظ سے اخلاق کا حصہ ہے۔ ہم اس کا صحیح معنوں میں احترام کرتے ہیں۔ اور بعض اوقات مفکرین کی امید کے مطابق اسی کا حصول ممکن نہیں ہوتا۔ کانٹ نے اس جذبے کو فیصلہ کن انداز میں مسترد کر دیا ہے جو فی الحقیقت ایک بہت بڑا تضاد ہے 'جو قطعی امور میں پایا جاتا ہے' جس سے مراد یہ ہے کہ زندگی کے معانی عمل میں پوشیدہ ہیں' نہ کہ لوگوں کی آراء کے سامنے سرتسلیم خم کر لینے میں۔ نطشے کا اخلاق نجات ایک بھوت ہے۔ مگر اس کا اعلیٰ اخلاق کا اصول حقیقت پر مبنی ہے۔ اس کے لیے کسی مؤثر سلسلے کی تشکیل کی ضرورت نہیں۔ یہ اس کے اصول ہی میں موجود ہے۔ اور ماضی بعید سے موجود رہا ہے۔ اس کا رومانی بورژوا نقاب الٹ دیں اور اس کا فوق البشر کا تصور علیحدہ کر دیں' تو باقی جو کچھ بچے گا' وہ فاؤستی ثقافت کاانسان ہے۔ جو آج بھی موجود ہے اور ماقبل میں بھی تھا۔ وہ ثقافت کی توانا اہم اور متحرک صورت ہے۔ مگر کلاسیکی ثقافت کا تصور یہ تھا کہ ہمارے بڑے مہربان ہی اعلیٰ عمل کے مرتکب ہیں۔ جن کی مہربانی اور تحفظ لاکھوں کے لیے مفید ہے۔ یہ بڑے بڑے مدبر اور منتظم اعلیٰ پائے کے انسان ہیں' جو اپنے ارادے 'علم 'دولت اور اثر ورسوخ کی بدولت جمہوری یورپ کو متحرک اور مستعد اوزار کے مطابق چلاتے ہیں۔ تاکہ وہ کرہ ء ارض کی تقدیر کو اپنے ہاتھ میں لے لیں' اور کسی فن کار کی طرح بنی نوع انسان کو اپنی مرضی کے مطابق ڈھال لیں۔ بس کافی ہو چکا۔ اب وقت آ رہا ہے کہ عوام ان کو فراموش کر دیں گے اور وہ سیاست کے کاروبار کو دوبارہ سیکھیں گے۔ نطشے کی ایک غیر مطبوعہ تحریر ہے 'جو اس کی مطبوعہ تحریروں سے بھی زیادہ وقیع ہے۔ وہ کہتا ہے "ہمیں یا تو سیاسی اہلیت پیدا کرنی چاہیے' یا ہمیں ایسی جمہوریت کے تلے تباہ ہو جانا چاہیے 'جو ہم پر نافذ کر دی گئی ہے۔اور یہ قدیم مبادلات کی ناکامی کا نتیجہ ہے"۔

شاء نے اپنی تخلیق Man and Superman میں ان خیالات کا اظہار کیا تھا۔ اگرچہ شاء کا فلسفیانہ افق بالعموم محدود رہا ہے' مگر شاء کو نطشے پر ایک فوقیت حاصل ہے کہ اس کی تعلیم زیادہ عملی اور تصورات محدود ہیں۔ جن کی لامحدود تعبیرات کی جا سکتی ہیں۔ میجر باربرا کے ترجمے میں انڈر شافٹ نے شاء کی مذکورہ کتاب کو "دور جدید کی غیر رومانی زبان میں ایک تصور" کا نام دیا ہے۔ (فی الحقیقت اس کا اصل ماخذ نطشے بھی ہے۔ اگرچہ اس کے یہ تصورات ڈارون اور مالتھس کے خیالات کے مرہون منت ہیں)۔ یہی حقیقت پرست انسان ہیں جو آج کے دور میں عظیم اسلوب کے مالک ہیں اور عزم الی القوت اور دوسروں کی تقدیر کی تعمیر کے دعویٰ دار ہیں اور اس لیے انھیں فاؤستی اخلاقیات کا عمومی ترجمان کہنا مناسب ہو گا۔ اس قسم کے لوگ اپنے خیالات خوابوں میں نشر نہیں کرتے۔ فن کار' کمزور' زیر اور غیر متعلق لوگ ان کے لطف واحسان کے طلب گار رہتے ہیں اور یہ لوگ انھیں مستقبل کے لیے بطور ہتھیار استعمال کرتے ہیں۔ یہ ان کے لیے مقاصد کا تعین کرتے ہیں۔ یہ ان کی زندگیوں کو مرکز قوت مہیا کرتے ہیں اور ایسی نسلوں کی بقا کا اہتمام کرتے ہیں۔ جو ایک زندگی گزار چکے ہوں' صرف دولت ہی ایسا ذریعہ ہے' جو تصورات کی ترقی اور تاریخی تشکیل کا موجب ہے اور رھوڈس کا تعلق ایسی نوعیت سے ہے' جن کا اکیسویں صدی میں دوبارہ اہم حیثیت سے شمار ہو گا۔

بشرطیکہ وہ اپنے اثاثہ جات جو اسے بطور وصیت حاصل ہیں' مطلوبہ شرائط کے تحت استعمال کرے۔ یہ ایک سطحی انصاف ہے۔ اور داخلی طور پر تفہیم تاریخ کی اہلیت سے عاری۔ یہ تاریخ کے مسلمہ اصولوں کو جو ماہرین معاشری اخلاق نے قائم کیے ہیں اور انسانیت نوازوں کی تخلیق ہیں' مغربی یورپ کی تہذیب کی اخلاقی جبلت سے امتیاز نہیں کر سکتا۔

اشتمالیت بھی اس کے اعلیٰ ترین مفہوم میں نہ کہ گلی کوچوں کی آبادیوں کے نقطہ نظر کے مطابق' دیگر فاؤستی تصورات سے قطعاً" مختلف نہیں۔ اس کی عظمت اسی حقیقت میں پوشیدہ ہے کہ اس کے بڑے بڑے مبلغین بھی اسے سمجھنے سے قاصر ہیں۔ وہ اسے حقوق کے مجموعے کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں اور فرائض کی بات نہیں کرتے۔ یہ کانٹ کے قائم کردہ امور کو مضبوط بنانے کی بجائے منسوخ کرنے کے لیے جدوجہد کرتے ہیں۔ انھیں سمتی توانائی مہیا کرنے کی بجائے انھیں کمزور کرنے کے درپے ہیں۔ بہبود عامہ کے متعلق ان کا رجحان سطحی اور کم حیثیت کا مالک ہے۔ بہبود عامہ 'آزادی' انسانیت نوازی اور زیادہ سے زیادہ انسانوں کے لیے زیادہ سے زیادہ مسرت' محض فاؤستی ثقافت کی اخلاقیات سے انحراف ' یہ ابی کیورین رجحانات سے بالکل علیحدہ مسرتی طلبی کا تصور ہے۔ یہ ایک ایسا تصور مسرت ہے' جو کلاسیکی اخلاقیات کے مشابہ ہے۔ اس میں خارجی حالات کے تقاضوں کے مطابق' جذباتیت کا مظہر پایا جاتا ہے 'مگر اس کا مطلب بعض کی صورت میں سب کچھ اور بعض کے لیے "کچھ بھی نہیں" ہے۔ اسی نقطہ نظر کے مطابق ہم کلاسیکی اخلاقیات کو" خیرات" کا نام دے سکتے ہیں۔ یعنی کسی شخص کا اپنے آپ اور اپنے لواحقین پر لطف وکرم کا مظاہرہ۔ ارسطو اس تصور کا حامی ہے۔ کیونکہ اس نے بعینہ انھیں معانی میں لطف وکرم کی اصلاح استعمال کی ہے۔ جسے لیسنگ سے قبل کے کلاسیکی دور کے بہتری دماغوں نے مہمل قرار دیا۔ ارسطو' ایتھنز کے المیہ ڈراموں کے ایتھنی شہریوں پر اثرات کو خیرات وعطا بیان کرتا ہے۔ اس کا مشائی فلسفہ' اسے جذبہ رحم سے آزاد کر دیتا ہے۔ قدیم یونان میں آقا کے اخلاق اور غلاموں کے اخلاق کا نظریہ موجود تھا۔ مثال کے طور پر کالی کلیز فطرتاً" اقلیدسی اصولوں کی مادیت کے زیر اثر' اس کا قائل تھا۔ اسی بیاڈیز کی تصور کو برتری حاصل ہے۔ اس نے وہی کچھ کیا جو کہ اس نے حالات کے تحت اپنی ذات کے لیے موزوں سمجھا' اور اسے کالوکا کاتھیا کے طور پر قابل تعریف سمجھا اور محسوس کیا جاتا ہے۔ مگر اس سلسلے میں پروٹوگورا زیادہ نمایاں ہے' جس نے یہ مشہور نظریہ پیش کیا کہ "اخلاق بنیاد نیت پر ہے۔" یہ شخص (فی الحقیقت ہر شخص) معیار قرار دیا جا سکتا ہے۔ ایک جامد روح کا برتر اخلاق اسی نوعیت کا ہوتا ہے۔

(۴)

جب نطشے نے پہلے پہل یہ جملہ لکھا کہ "تمام اقدار کی قدر وقیمت میں اضافہ کرنا ہے" تو صدیوں سے جاری روحانی تحریک کو جس میں ہم زندہ ہیں' بالآخر ایک مسلمہ دستیاب ہو گیا۔ ہر تہذیب کے لیے اس کی اقدار کی قدر وقیمت میں اضافہ انتہائی بنیادی عمل ہے۔ کیونکہ اسی سے تہذیب کا آغاز ہوتا ہے' جو ثقافت کی

ہر صورت کو نئی شکل عطا کرتی ہے 'انھیں اچھی طرح سے سمجھ لیتی ہے اور جدید نہج پر ان پر عمل پیرا ہوتی ہے وہ ان میں اضافہ نہیں چاہتی صرف ان کی ازسرنو تشریح کرتی ہے' اور یہی وہ مقام ہے جہاں جمود مختلف ادوار میں اس کردار کو منفی اثرات سے متاثر کرتا ہے۔ انسان یہ فرض کر لیتا ہے کہ تمام تخلیقی عمل مکمل ہو چکا ہے اور صرف عظیم حقیقتوں کی وراثت کو سنبھالنا باقی ہے۔ آخری کلاسیکی دور میں ہمیں رومی رواقیت میں بعض واقعات کے ظہور میں آنے کا پتہ چلتا ہے۔ وہ شمسی روح کی موت کے خلاف طویل جدوجہد کا عمل تھا۔ سقراط سے لے کر جو رواقیوں کا روحانی باپ تھا' اور جس کی وجہ سے داخلی افلاس اور شہری معقولیت کے آثار ظاہر ہوئے 'ابی کورینی اور مارکس اورلی تک تمام قدیم کلاسیکی مقاصد حیات کی قدر وقیمت میں اضافہ کیا گیا۔ مگر ہندوستان کے معاملے میں بادشاہ اشوک کے دور تک(۲۵۰ ق م) برہمن کی زندگی کے اقدار میں اضافہ مکمل ہو چکا تھا۔ اگر ہم ویدانتی ادب کو بدھ سے قبل اور بعد کے ادوار میں تقسیم کر کے موازنہ کریں تو ہمیں اس حقیقت کا پتہ چل جاتا ہے۔ اس وقت ہماری ثقافت کی کیا حالت تھی؟ دور حاضر میں بھی فاؤستی روح کی اخلاقی اشتمالیت 'اور اس کی بنیادی اخلاقیات 'جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں' آج بھی افزائش قدر کے عمل سے گزر رہی ہے۔ کیونکہ یہ ثقافت بڑے بڑے شہروں کی اونچی دیواروں کے پیچھے مقید ہو چکی ہے۔ روسو اس اشتمالیت کا جد امجد ہے ۔ اس کی حیثیت سقراط اور بدھ کی سی ہے۔ وہ ایک عظیم تہذیب کا نمائندہ اور ترجمان ہے۔ روسو کا تمام عظیم ثقافتوں سے انکار اور ہر روایت کی تردید زبان زد عام ہے۔ اس کا مشہور مقولہ "روسو حالت فطرت میں" اس کی عملی معقولیت پسندی' اس کے ناقابل تردید شواہد ہیں ۔ ان تینوں نے مل کر ہزار سال کی روحانیت کو گہرا دفن کر دیا ۔ ہر ایک نے بنی نوع انسان کو ایک پیغام دیا۔ لیکن یہ صرف شہری ذہین آبادی تھی' جو قصباتی اور متاخر ثقافت سے تنگ آ چکی تھی اور چاہتی تھی کہ ان سے نجات حاصل کرے (وہ لوگ انھیں سخت گیر اور بے روح استدلال سے تنگ تھے) وہ ان کے علامتی نظام سے عاجز آ چکے تھے 'کیونکہ وہ کسی طور پر ان کے اسلوب حیات کے مطابق نہ تھا۔ وہ اس کا دوبارہ اور ازسرنو جائزہ لینا چاہتے تھے۔ بحث مباحثہ کی زد میں آکر ثقافت کا خاتمہ ہو گیا۔ اگر ہم انیسویں صدی کے عظیم ناموں کا جائزہ لیں' جن کے ساتھ ہم اس ڈرامے کی رفتار کو منسلک کرتے ہیں' تو ان میں شوپنہار' ہیبل' ویگنر' نطشے' ابسن' سٹرنڈ برگ کے نام آئیں گے۔ ہم سرسری جائزے ہی سے یہ سمجھ لیں گے کہ جو کچھ نطشے نے اپنے نامکمل مسودے کی تمہید میں لکھا تھا اور جسے اس نے وارد ہونے والی فنا یا عدمیت کا نام دیا تھا' وہ درست ہے۔

عظیم ثقافتوں کا ہر باشندہ جانتا ہے۔ کیونکہ یہ ان طاقتور اداروں کے مزاج میں مضمر ہے(کہ فنا بطور انجام ناگزیر ہے)۔ سقراط عدمیت کا قائل تھا' اور اسی طرح بدھ بھی۔ عربوں' مصریوں اور چینیوں میں انسانی روح کے دوبارہ احیاء کا تصور موجود ہے' اور مغرب کا بھی یہی اعتقاد ہے۔ یہ معاملہ نہ تو سیاسی ہے۔ نہ معاشی' نہ مذہبی اور نہ فنی' اور نہ اس کا تعلق تغیر طبعی سے ہے کہ روح کے تمام وظائف کی تکمیل کے بعد اسے تصعید حاصل ہو گئی ہو۔ یہ تصور آسان ہے مگر غیر معقول بھی۔ اگرچہ اس سے کلاسیکی تصورات اور جدید یورپ کی کامرانیوں کا تصور ابھرتا ہے۔ بڑے پیمانے پر غلامی اور بڑے پیمانے پر مشینی پیداوار ترقی اور سکون

قلب۔ سکندرانہ حکمت عملی اور جدید سائنس' پرگامم اور بے ری اوتھ معاشرتی حالات جو ارسطو نے فرض کیے اور جیسا کہ مارکس نے ان کا تعین کیا۔ یہ محض تاریخی صفحات پر علامات کی حیثیت کے حامل ہیں۔ مسئلہ زیر بحث خارجی زندگی یا کردار نہیں' نہ کوئی ادارہ زیر بحث ہے نہ رواج۔ مگر سب سے عمیق اور حتمی مباحث جو درپیش ہیں' وہ یہ ہیں کہ داخلی تکمیل کے بعد عظیم شہروں کے باشندے 'اور ان کے ساتھ صوبائی شہروں کے باشندے بھی اپنے مستقبل کو کس طرح مرتب کریں گے؟ کیونکہ کلاسیکی دنیا میں یہ حالات رومیوں کو بھی پیش آئے اور ہم بھی ۲۰۰۰ء میں ایسے ہی حالات سے دوچار ہونے والے ہیں۔

ثقافت اور تہذیب میں وہی فرق ہے جو زندہ انسان اور حنوط شدہ لاش میں ہوتا ہے۔ مغربی زندگی میں یہ امتیاز ۱۸۰۰ء کے قریب شروع ہوا۔ اس کا ایک پہلو تو بھرپور زندگی کی وہ سرحد ہے' جس میں اپنی ذات پر یقین موجود ہے' جو اس کے اندر کی قوت نمو اور مسلسل ارتقا پر مبنی ہے۔ جس کا آغاز روی بچپن سے ہوا اور بڑھ کر گوئٹے اور نپولین تک پہنچی۔ اس کے برخلاف دوسری طرف ایک خزاں زدہ عالم ہے' جو مصنوعی اور جڑوں سے محروم ہے۔ یہ ہمارے بڑے شہروں کی زندگی ہے جسے صاحب عقل افراد نے اپنی مرضی کے مطابق تشکیل کیا ہے۔ ثقافت اور تہذیب ایک جسم نامی ہے جس کی ولادت مادر ارض پر ہوئی اور جس کی میکانکی بافت مضبوط تانے بانے سے ہوئی۔ ثقافت میں انسان داخلی زندگی گزارتا ہے' جبکہ تہذیب میں انسان بیرونی خلا اور حقائق کے مجسمات میں زندگی بسر کرتا ہے۔ جسے ایک قضاؤ قدر کا نام دیتا ہے' دوسرا اسے علت ومعلول کا سلسلہ سمجھتا ہے۔ اس لیے وہ مادیت کا شکار ہو جاتا ہے۔ جواز کے لفظ کے مفہوم میں اور صرف تہذیب کے لیے قابل جواز' خواہ یہ اس کی مرضی کے مطابق ہو' یا نہ ہو خواہ وہ بدھ مت کا پیروکار ہو' رواقی ہو یا اشتمالی' اور اس کے عقائد ونظریات مذہب کا لباس اوڑھ لیں یا عریاں رہیں' اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔

رومی اور ذورک باشندے 'آئی اونک اور باروق' فنی عالم کا وسیع میدان' مذہب' رواج' ریاست' علم' معاشرتی زندگی ان کے لیے آسان تھی۔ وہ کسی ادراک کے بغیر اسے گزار سکتے تھے اور حقیقت کا روپ دے سکتے تھے۔ ان کی ثقافت کی علامات میں وہ بے داغ مہارت شامل تھی 'جو موزارٹ کو موسیقی میں حاصل تھی۔ ثقافت خود اپنا مظہر ہوتی ہے' اس صورت میں ایک احساس اجنبیت ضرور ہوتا ہے' یعنی یہ تصور کہ وہ خود ایک بوجھ ہیں' جس سے تخلیقی آزادی نجات حاصل کرنا چاہتی ہے' ایک انگیخت جو راس المال کو معقولیت کی روشنی میں نئی شکل دینا چاہتی ہے تاکہ اس سے بہتر خدمت لی جا سکے' ایسے تباہ کن خیالات جو تخلیقی صفات کے ناقابل تنقید معیار کو متاثر کریں' ایسی روح کی علامات ہیں' جس پر تکان کا آغاز ہو چکا ہو' صرف بیمار انسان کو اپنے اعضاء کا ہر وقت احساس رہتا ہے' جب کچھ لوگ مسالک اور عقائد کے برخلاف ایک مابعدالطبیعاتی مذہب کا آغاز کر لیں ۔جب فطری قوانین کو تاریخی قوانین کے خلاف استعمال کیا جانے لگے۔ جب فنون میں اسالیب کی ایجاد محض اس بنا پر ہونے لگے کہ موجود اسلوب پر قابو پانا یا مہارت حاصل کرنا ممکن نہیں رہا۔ جب معاشرے کی تنظیم کے لیے ایسی ریاست کا تصور پیدا ہونے لگے۔ جس میں تغیر

وتبدل پیدا کیا جا سکے ۔ اس سے یہ ظاہر ہے کہ کسی شے کی ٹوٹ پھوٹ ہو چکی ہے۔ نی نفسہٖ بین الاقوامی شہر' ارفع غیر نامیاتی مجسم' کیا اپنی جگہ پر قائم ہے؟ کیا وہ ثقافتی میدان کے درمیان استادہ ہے؟ پھر اس کے باشندے اسے کیوں اکھاڑ رہے ہیں۔؟ اور اسے توڑپھوڑ کر اپنے استعمال میں لا رہے ہیں؟

سائنس کی دنیائیں سطحی دنیائیں ہیں۔ بے روح اور محض عالمی توسیعات۔ بدھ مت' رواقیت اور اشتمالیت کی بنیا انھیں پر ہے ۔ زندگی بدیہی انداز میں نہیں گزاری جا سکتی اور نہ ہی یہ کوئی شعوری عمل ہے۔ انتخاب کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا یا خدا کی طرف سے بطور قضاؤ قدر قبول نہیں کی جا سکتی۔ بلکہ یہ ایک مسئلہ ہے۔ جو عقل کی بصیرت کے تحت درپیش ہے اور اسے افادیت اور معقولیت کی بنیاد پر حل کرنا چاہیے۔ تینوں مذکورہ بالا مشاہیر کا نقطہ نظر یہی ہے۔ دماغ حکمرانی کرتا ہے' کیونکہ روح اپنا مقام چھوڑ چکی ہے' ثقافت کے لوگ غیر شعوری طور پر زندگی بسر کر رہے ہیں۔ تہذیب کے فرزند شعوری انداز میں جی رہے ہیں۔ بڑے بڑے شہر تشکیک کا شکار ہیں ۔مگر اس کے باوجود عمل کا دعوٰی کرتے ہیں اور مصنوعی طور پر ایسا ثابت ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ اور کہتے ہیں کہ دور حاضر میں تہذیب کے وہی تنہا نمائندے ہیں۔ ان شہروں کے دروازوں کے باہر کھیتوں میں ہل چلانے والے لوگوں کو یہ کسی شمار قطار میں نہیں لاتے۔ ان کے نزدیک عوام سے مراد صرف شہری آبادی ہے' جو ایک غیر نامی گروہ ہے اور گھٹتا بڑھتا رہتا ہے۔ ان کے نزدیک کسان جمہوریت کا حصہ نہیں۔ یہ تصور بھی شہری زندگی کے میکانکی انداز فکر کا نتیجہ ہے ۔ اس وجہ سے دیہاتی طبقے کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے' حقیر سمجھا جاتا ہے اور اس سے سخت نفرت کی جاتی ہے۔ پرانی جاگیروں کے خاتمے کے ساتھ ساتھ طبقہ شرفا اور مبلغین کا بھی اختتام ہو چکا ہے اور پرانی ثقافت کی یادگار کے طور پر صرف وہی باقی بچا ہے۔ مگر اس کے لیے رواقیت یا اشتمالیت میں کوئی موجود نہیں۔

لہٰذا فاؤسٹ کے المیے کے پہلے حصے میں تنہا نصف شب کا تندخو طالب علم منطقی طور پر فاؤسٹ کے حصہ دوم کا مورث اعلیٰ اور نئی صدی کا نمائندہ ہے۔ جو خالص عملی نوعیت کا انسان ہے۔ دور اندیش اور اپنی فعالیت کے لحاظ سے بیروں بیں۔ اس کے اندر نطشے نے مستقبل کے مغربی یورپ کا نمائندہ تشکیل کر دیا ہے۔ وہ ثقافت کی بجائے تہذیب کا پیکر ہے۔ وہ داخلی نامیاتی انسان کی بجائے میکانی خارجیت کا مظہر ہے۔ اور مردہ روح کی بجائے معقولیت ہی اس کی سرپرست ہے۔ جو آغاز کے فاؤسٹ کا انجام کے فاؤسٹ سے تعلق ہے' وہی رشتہ ہیراکلیز کے یونانی دور کا سیزر کے روم سے ہے۔

(۵)

جب تک کہ ایک ثقافت کا انسان جو کہ راہ تکمیل پر گامزن ہے' فطری اور ناقابل اعتراض حالت میں زندہ ہے' تو اس کا کردار حیات بھی مستقل ہو گا۔ یہ جبلی اخلاق ہے۔ یہ متعدد اختلافات کا نقاب اوڑھ سکتا ہے۔ مگر یہ خود کبھی بھی تجاوز کا مرتکب نہیں ہو گا۔ کیونکہ اسے اس کی قدرت حاصل ہے۔ جونہی زندگی

تھک جائے' جونہی کوئی انسان عظیم شہر کی سرزمین پر منتقل ہو جائے جو بذاتہ معقولیت کی دنیا ہیں' اور اسے ایسے نظریات کی ضرورت درپیش آئے کہ وہ اپنی زندگی کو کس نہج پر استوار کرے۔ اخلاق کے لیے مسائل کھڑے ہو جاتے ہیں۔ ثقافتی اخلاق وہ ہے جو انسان کے اندر موجود ہے اور تہذیبی اخلاق وہ ہے جس کا وہ متلاشی ہے۔ ایک تو اتنا گہرا ہے کہ اسے منطقی ذرائع سے ختم نہیں کیا جا سکتا' دوسرا خود ایک منطقی فعالیت ہے۔ افلاطون کے عہد متاخر تک یا کانٹ کے زمانے تک بھی اخلاقیات علم کلام ہی کا حصہ ہے۔ ایک بازیچہ تصورات یا کسی مابعد الطبیعاتی نظام کا تکملہ ' جسے اس کی تہ تک کبھی نہ جانچا گیا ہو۔ معقولاتی تحکمات محض تجریدی بیانات ہیں' جن پر کانٹ نے کبھی توجہ نہیں دی ۔مگر نٹشے اور شوپنہار کا طرزِ عمل یہ نہیں تھا۔ یہ ضروری ہو چکا تھا کہ رسمی تصورات میں دخل دے کر مطالب کی جستجو کی جائے اور انھیں نئی صورت بخشی جائے۔ تکوین کے قانون کے مطابق' جس میں اب جبلت کا بوجھ باقی نہیں۔ اس لیے اس مقام سے تہذیبی اخلاقیات کا آغاز ہوتا ہے' جو ماضی کی طرح زندگی کا انعکاس نہیں' بلکہ زندگی پر علم کا انعکاس ہیں۔ یہ خیال کیا جا سکتا ہے کہ اس میں کسی حد تک تصنع ہے اور یہ تمام خارجی نظام بے روح' نیم صداقت پر مبنی ہے۔ یہ علامات ہر تہذیب کی ابتدائی صدیوں کے اخلاق میں موجود ہوتی ہیں' کیونکہ اسے غوروخوض کے بعد مصنوعی طریقے سے مروج کیا جاتا ہے۔ یہ گہری اور غیر ارضی تخلیقات نہیں' جنھیں عظیم فنون کے ساتھ ہم مرتبہ تصور کر لیا جائے۔ عظیم اسلوب کے بعد مصنوعی طریقے سے مروج کیا جاتا ہے یہ گہری اور غیر ارضی تخلیقات نہیں۔ جنہیں عظیم فنون کے ساتھ ہم مرتبہ تصور کر لیا جائے۔ عظیم اسلوب کے تمام مابعدالطبیعاتی نظام' تمام خالص وجدان اس سے قبل ہی غائب ہو جاتے ہیں۔ جب کسی اسلوب حیات میں عملی اور خودساختہ اخلاقیات کی ضرورت محسوس ہونے لگتی ہے۔ یا جب زندگی اس قابل نہیں کہ اپنے لیے خود راستہ متعین کر سکے۔ کانٹ تک' ارسطو تک یا ویدانتی یوگا تک' فلسفہ عظیم عالمی نظام کا تسلسل شمار ہوتا رہا ہے' جس میں کہ رسمی اخلاقیات ایک قلیل مقام کا حامل رہے ہیں۔ مگر اب انھوں نے اخلاقی فلسفے کا مقام حاصل کر لیا ہے۔ اور مابعد الطبیعات کو پس منظر میں دھکیل دیا ہے۔ علمیات نے عملی ضروریات کے لیے راستہ خالی چھوڑ دیا ہے۔ اشتمالیت' رواقیت اور بدھ مت اسی قسم کے فلسفے ہیں۔

دنیا کو اب ہم ان بلندیوں سے مشاہدہ نہیں کر سکتے جو ایس چی لس' افلاطون' دانتے اور گوئٹے کو نصیب تھیں۔ بلکہ ہمارا نقطہ نظر ایک تشددانہ حقیقت کا ترجمان ہے۔ جس میں مینڈک کو پرندے کے تناظر میں دیکھنے کے لیے کہا گیا ہے۔ جب ثقافت سے تہذیب کے مقام پر زوال حقیقت بن چکا ہو' تو اس قسم کی تبدیلی ناگزیر ہو جاتی ہے۔ ہر اخلاق روح کے قضاؤ قدر کے تصور پر مبنی ہوتا ہے۔ بہادرانہ ہو یا عملی' عظیم یا عموی سطح کا' جواں یا ضعیف۔ لہٰذا میں السیاتی اور کمینہ اخلاق میں امتیاز کرتا ہوں۔ السیاتی اخلاق ثقافتی اخلاق ہے' وہ تکوین کے بھاری وزن سے آشنا ہے اور اسے برداشت کر سکتا ہے۔ وہ اس عمل میں فخر محسوس کرتا ہے' اس لیے وزن کی برداشت کا اہل بھی ہے۔ اسی لیے ایس چی لس شیکسپیئر اور برہمن فلسفی مفکرین نے اسے محسوس کیا۔ دانتے اور جرمن کیتھولک نظام نے بھی یہی طرز عمل اختیار کیا۔ لوتھر کے حمدیہ ترانوں میں بھی اس کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے۔ اور مار سیلیز میں بھی اس کی اخلاقیات کے نشانات موجود ہیں۔

ایپی کیورس اور رواقی عامیانہ اخلاق' بدھ مت کے دور کے بعض فرقے اور انیسویں صدی کے بعض مفکرین نے تو ایک جنگی منصوبہ تیار کر لیا تھا۔ تاکہ قضاؤ قدر پر غلبہ حاصل کیا جا سکے۔ ایس چی لس کا اس سلسلے میں کام نمایاں تھا۔ مگر رواقیوں کے کام کی کوئی اہمیت نہیں۔ ان میں کوئی قوت نہ تھی' بلکہ عملی افلاس کا ایک مظاہرہ تھا۔ زندگی کی طرف سردمہری اور خلا کا مظاہرہ۔ اور جو کچھ رومی عظمت نے حاصل کیا وہ بھی ذہنی خشکی اور بے ثمری کے سوا کچھ نہ تھا۔ اور عظیم باروق اساتذہ کے اخلاقی آرزوؤں میں بھی شیکسپیئر' باخ کانٹ اور گوئٹے کے تصورات کے ساتھ بھی وہی رشتہ نظر آتا ہے۔ فطری حقائق کی داخلی قوت کی تسخیر کا عزم مصمم اپنے مقررہ معیار سے بہت نیچے محسوس ہوتا ہے۔ اور جدید یورپ کے ریاستی قوانین دوبارہ انسانی تصورات 'عالمی امن' زیادہ سے زیادہ افراد کے لیے زیادہ سے زیادہ مسرت' وغیرہ وغیرہ صرف خارجی صفائی کا مظاہرہ ہیں' کیونکہ متعلقہ معاملات اپنی مخصوص سطح پر قائم ہیں اور ان میں کوئی تبدیلی یا اصلاح رونما نہیں ہوئی۔ یہ بھی اس تصور سے کسی طرح کم نہیں 'جس میں کہ عزم لی القوت کا اظہار کیا جاتا ہے اور جو کلاسیکی تصور تقدیر اور اس کی برداشت سے متعلق ہے' مگر ایک حقیقت اپنی جگہ پر قائم ہے کہ مادی عظمت اس معیار کے مطابق نہیں جو کہ مابعد الطبیعاتی کامرانیوں کی عظمت نے قائم کیا تھا۔ اول الذکر میں گہرائی کی کمی ہے' کیونکہ اس ذات باری تعالیٰ کا وجود شامل نہیں۔ کامرانی کے متعلق فاؤستی عالمی احساس جو کہ ہوہنس ٹافن سے لے کر و یلمٹ 'فریڈرک اعظم' گوئٹے اور نپولین تک ہر عظیم شخصیت میں موجود رہا ہے' فلسفہ عمل کی راہ ہموار کرتا ہے۔ خواہ یہ فلسفہ عمل کے حق میں ہو یا خلاف عمل کی داخلی قدر وقیمت کو متاثر نہیں کرتا' جہاں ایس چی ئی لس 'پرومو تھیئس اور دیوجانس کا تعلق ہے 'ثقافتی تصور کامرانی اور تہذیبی تصور عمل میں کوئی فرق نہیں۔ ایک تکلیف کو برداشت کرتا ہے' تو دوسرا مشقت اٹھاتا ہے۔ مگر جدید طبیعات میں عمل کا تصور سائنسی ہے اور شوپنہار سے شاء تک کے تمام بڑے بڑے الفاظ کے باوجود یہ روزمرہ کا ادنیٰ اخلاق ہے۔ جس میں معقولیت موجود ہے۔ ہماری تصور حیات کے متعلق یہی وضاحت اور تشریح ہے۔

(۶)

مزید برآں ہر ثقافت کے روحانی خاتمے کا اپنا اپنا وطیرہ ہوتا ہے۔ جو اس کی مجموعی زندگی سے لازماً وجود میں آتا ہے۔ لہٰذا بدھ مت' رواقیت اور اشتمالیت صوریاتی طور پر ایک ختم شدہ تناظر ہیں۔

بدھ مت کی حقیقت یہ ہے کہ اس کے سنجیدہ معانی ابھی تک سمجھے ہی نہیں گئے۔ یہ نہ تو اسلام کی طرح ایک پابند شریعت تحریک تھی 'یا جس طرح کہ جانسن ازم تھا۔ اور نہ ہی یہ کوئی تحریک اصلاح تھی جیسا کہ شمسی دنیا میں دور دیوجانی کی لہر۔ نہ ہی یہ کوئی ویدوں کی طرح کا کوئی مذہب تھا۔ یا سینٹ پال کی نوعیت کا کوئی مسلک تھا مگر حتمی طور پر اسے اس تھکی ماندی شہری آبادی کی طرف رجوع کرنا پڑا جو اپنی ثقافت کو ختم کر کے پیچھے چھوڑ آئی تھی' اور جن کے سامنے کوئی مستقبل نہ تھا۔ یہ ہندوستانی تہذیب کا بنیادی احساس تھا۔ اور اس طرح اسے رواقیت اور اشتمالیت کا ہمعصر سمجھنا چاہیئے۔ اس دنیاوی غیر مابعد الطبیعاتی

فکر کا یہ لب لباب' بنارس کے قریب (گیا میں) دیے گئے وعظ سے ظاہر ہوتا ہے۔ یہ وہ چار صداقتیں ہیں جو اس شہزادے مبلغ اور فلاسفر کے لیے پہلی کامرانی کا موجب بنیں ۔ اس کی جڑیں لاادری سانکیا فلسفے میں ہیں۔ جو بعینہ انیسویں صدی کے معاشرتی اخلاق کے مانند ہیں۔ اور جس کی بنیاد فلسفہ محسوسات اور اٹھارویں صدی کی مادیت پر ہے(اگرچہ اس میں ہیرا کلائٹس کو سطحی طور پر استعمال کیا گیا ہے) اور اسے پروٹا گورس اور سوفسطائیوں سے اخذ کیا گیا ہے۔ اس میں ہر موقع پر معقولات سے آغاز کیا گیا ہے اور اسی کو اخلاقی بنیاد بنایا گیا ہے اور مذہب(اس مفہوم میں کہ کوئی مابعد الطبیعاتی تصور اعتقاد کی بنیاد ہو) اس معاملے میں کبھی بھی قریب نہیں آیا۔ ان کی ابتدائی صورت میں یہ نظام انتہائی لامذہبیت کا شکار تھے اور یہی نظام اپنی ابتدائی صورت میں(نہ کہ بعد میں ابھرنے والی ان کی شاخیں) اس وقت ہمارے زیر بحث ہیں۔

بدھ مت خدا کے وجود اور کائنات کے مسائل کا قطعی استرداد کرتا ہے۔ صرف اس کی اپنی ذات اور زندگی کی گزربسر اس کے لیے اہم ہے۔ اور یقینی طور پر وہ روح کے وجود کا منکر ہے۔ ہندی ماہر نفسیات کا تصور ابتدائی بدھ دھرم میں وہی تھا' جو آج کے مغربی فلسفی اور مغربی اشتمالی کا ہے۔ جو کہ انسان کو تجسس کا داخلی بنڈل اور برقی کیمیائی توانائیوں کا ایک مجموعہ بنا کر پیش کرتے ہیں۔ استاد ناگا سینا شاہ ملندا کو بتاتا ہے کہ گاڑی کے وہ پرزے جس پر وہ سفر کر رہا ہے' گاڑی نہیں ہیں۔ گاڑی صرف ایک لفظ ہے اور اس طرح روح بھی محض ایک لفظ۔ روحانی عناصر کو سکندھا کہا جاتا ہے جو محض ایک گروہی صورت میں ہیں اور اس لحاظ سے اہم ہیں۔ یہ تصور نفسیاتی تصورات کے عین مطابق ہے ۔اور فی الحقیقت بدھ کا اصول بہت زیادہ مادیت پر مبنی ہے ، جبکہ رواقی' ہیراکلائٹس کا تصور لوگوس اخذ کر کے اسے مادی مفہوم عطا کرتے تھے' جیسا کہ اشتمالیت جو ڈارون کے سیکابی خیالات پر مبنی ہے(اور اسے ہیگل کی مدد حاصل ہے۔ اور گوئٹے کا تصور ارتقاء اسی انداز سے بدھ مت نے برہمنوں کے تصور "کرما" کی توضیح کی(ہماری سمجھ سے یہ فلسفہ بالاتر ہے) جس میں کہ عمل تکوین کی اپنی فعالیت سے تشکیل کرتا ہے ۔اکثر اسے مادی لحاظ سے دیکھا جاتا ہے 'جس میں کہ عالمی اشیاء منقلب ہوتی رہتی ہیں۔

اب تک جو زیر بحث آیا ہے اس میں عدمیت کی تین اقسام متعین کی گئی ہیں۔ ہم نے اس لفظ کو نطشے کے مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ ہر معاملے میں جو تصورات لیے گئے ہیں' ان کا تعلق ماضی مذہبی' فنی' اور سیاسی صورتوں سے ہے۔ یہ تصورات صدیوں کے عمل سے وجود میں آئے ہیں۔ لیکن آخری لمحے تک تکمیل کے مراحل طے نہیں کر سکے۔ اس استرداد کے باوجود ہر ثقافت اپنی مجموعی حیات کے متعلق اپنا علاماتی نظام رکھتی ہے۔ فاؤستی عدمیت کے ترجمان ابسن یا نطشے' مارکس یا دیگر اس تصور کا خاتمہ کر دیتے ہیں۔ شمسی' ابی کیورس' اینٹستھینز' یا زینو کے تصورات کو فاؤستی اپنے سامنے تباہ ہوتے دیکھنا چاہتا ہے۔ ہندی فلسفی ان تصورات کو اپنی ذات تک محدود کر لینا چاہتا ہے۔ رواقیت' افراد کو اپنی ذات کا اہتمام کرنے کے لیے کہتی ہے' جو جامد اور محض حال مطلق تک محدود ہے۔ اسے نہ تو ماضی کا' نہ مستقبل کا اور نہ ہمسائے کا احساس ہے۔ اشتمالیت اسی مضمون کا متحرک علاج پیش کرتی ہے' مگر وہ جس شے کا دفاع کرتی ہے۔ وہ اصل

موضوع نہیں بلکہ زندگی کا نظام ہے۔ مزید برآں یہ کبھی جارح اور کبھی اندفاعی عمل اختیار کرتی ہے۔ اس کا مقصد ہے کہ وہ اس قدر قوت کی مالک ہو کہ تمام بنی نوع انسان اس کے قبضہ وقدرت میں آ جائے۔ اور سب کو ایک ہی نظام میں منسلک کر دیا جائے۔ بدھ مت کا جو مذہبی تحقیق میں محض ادھر ادھر ہاتھ پاؤں مارنے تک محدود ہے عیسائیت سے موازنہ کیا جا سکتا ہے ۔ یہ مسئلہ جدید مغربی زبان میں قطعاً" قابل بیان نہیں کیونکہ ہمارے پاس ان تصورات کے لیے الفاظ ہی نہیں۔ ہاں یہ ممکن ہے کہ رواقی تصور نروان کے متعلق گفتگو کی جا سکے اور اسے دیوجانی کے اصولوں کے تحت زیر بحث لایا جائے۔ اور اشتمالی نروان بھی کسی حد تک قابل قبول ہو سکتا ہے۔ کیونکہ یورپی فرسودگی' جہد لی البقاء کی روشنی میں اور عالمی امن کے خوبصورت سلوگن کے باعث اسے برداشت کر سکتی ہے۔ انسانیت نوازی اور انسانی بھائی چارہ بھی اسی نعرے کے ساتھ شامل کر لیجیے۔ مگر ان میں سے کوئی شے بھی بدھ مت کے تصور نروان کے قریب نہیں پہنچتا۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ کسی قدیم ثقافت کی روح.جب اپنی آخری منازل طے کرتے ہوئے موت سے ہمکنار ہوتی ہے' تو وہ اپنی جائیداد سے چمٹتی ہے' جو کسی وقت اس کی ملکیت تھی اور اس کے تمام اجزائے ترکیبی اور داخلی علامات سے محروم نہیں ہونا چاہتی۔ بدھ مت میں ایسی کوئی شے نہیں' جسے عیسائیت کہا جا سکے ۔ اور رواقیت میں ایسی کوئی شے نہیں' جو ایک ہزار عیسوں کے اسلام سے مشابہ ہو اسی طرح کنفیوشس کے پاس میں اشتمالیت کے ساتھ اشتراک کے لیے کوئی عنصر موجود نہیں۔ یہ جملہ " idem nonest idem
Si duo faciunt "ہر وہ عنوان جو کسی تاریخی تالیف پر دیا جاتا ہے' اس کا موضوع زندہ اور یکتا واقعات تکوین سے ہوتا ہے۔ مگر منطقی یا علت ومعلول پر مبنی وجود سے نہیں ہوتا۔" یہ اصول ثقافتی تحریکات کے حتمی اظہار پر بالخصوص نافذ ہوتا ہے۔ تمام تہذیبوں میں تکوین کا عمل روح کی بجائے دماغ سے فروغ پاتا ہے۔ مگر اکثر تہذیبوں میں ذہانت کی ایک مخصوص ساخت ہوتی ہے اور وہ مخصوص لسانی نوعیت کے علامتی نظام سے منسلک ہوتی ہے۔ اور چونکہ تکوین کی یہ تمام انفرادیت 'جو لاشعور میں سرگرم عمل ہوتی ہے' صفحہ تاریخ پر آخری مراحل کی تخلیق کرتی ہے۔ اس لیے تاریخی نقطہ نظر کے مطابق واقعات کا باہمی تعلق فیصلہ کن ہونے کی وجہ سے اہم ہو جاتا ہے۔ ان کا اظہار ہر معاملے میں مختلف ہوتا ہے۔ چونکہ ان تمام کا اظہار بیک وقت ہوتا ہے' اس لیے انھیں ہم عصر تصور کیا جاتا ہے۔ عمل حیات سے بدھ مت کے شد ومد سے انکار میں رواقیت کی جھلک موجود ہے' اور اسی طرح رواقیت میں اس عمل سے انکار بدھ مت کی خوشبو دیتا ہے۔ یونانی ڈرامے کے استفراغ اور بدھ مت کے تصور نروان میں التباس کا اظہار ہوتا رہا ہے۔ یہ محسوس کیا جاتا ہے کہ اگرچہ اشتمالیت کو عمل کے لیے ایک صدی مل چکی ہے'ابھی تک یہ اپنی حیثیت کی وضاحت نہیں کر سکا' اور اس مقام تک نہیں پہنچی' جس تک یہ ایک صدی بعد تک پہنچ جائے۔ غالباً" آئندہ دو چار دہائیاں اسے رواقیت کا ہم پلہ بنا دیں۔ لیکن اب بھی اشتمالیت میں رواقیت کی جھلک نظر آتی ہے۔ جبکہ یہ اپنے بلند نظام اور تبلیغ میں نرمی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ جب اس میں روسی پروشیائی رجحانات پیدا ہوتے ہیں اور خود تنظیمی کا غیر مقبول رجحان شدت اختیار کرتا ہے۔ اور ایک شدید احساس فرض کے تحت ترک دنیا کا جذبہ غالب آتا ہے۔ اور جب یہ لحاتی آرام سے اجتناب اور تذلیل ذات کا مظاہرہ کرتی ہے' تو اس میں بدھ مت کے خیالات کا عکس نظر آتا ہے۔ اور اس کے برخلاف کبھی کبھی اس میں ابی کیورین جھلک بھی دیکھنے میں آتی ہے۔ جب

یہ اپنے مقبول مقاصد کے زیریں اور خارجی پہلوؤں کو متاثر کرتا ہے(اس میں یہ کفر کا مرتکب ہوتا ہے) اور یہ کفر اس تنظیم پر نہیں بلکہ اس کے افراد پر مجموعی طور پر تاثر پیدا کرتا ہے۔

ہر روح کا کوئی نہ کوئی مذہب ہوتا ہے۔ جو اسلوب حیات ہی کے لیے ایک دوسرا لفظ ہے۔ ہر وہ زندہ صورت جس میں کہ یہ اپنی ذات کا اظہار کرتا ہے۔ تمام فنون' تمام اصول' رواجات' تمام مابعد الطبیعاتی اور ریاضیاتی عالمی اشکال تمام آرایش' ہر متن ' نظم' تصور' آخرکار مذہب کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ اور ایسا ہونا ہی چاہیئے۔ مگر تہذیب کے اجراء کے بعد ان کی یہ حیثیت باقی نہیں رہتی کیونکہ مذہب صرف ثقافت ہی کی روح ہے اور اس لیے نتیجہ" ہر تہذیب کا انجام لا مذہبیت ہے اور اس طرح یہ دونوں الفاظ ہم معنی ہیں۔ جو اس حقیقت کو محسوس نہیں کر سکتا وہ مانی کی تخلیقات کو ویلسقویز کے مقابلے میں اور ویگنر کی ہائڈن کے مقابلے میں 'اور لسی پس کی فیڈیا کے مقابلے میں' اور تھیوکرائٹس کی پنڈر کے مقابلے میں دیکھے' کیونکہ وہ فنی خوبیوں سے ناآشنا ہے۔ بلکہ روکوکو بھی دنیاداری کے باوجود مذہب سے خارج نہیں ہوئے۔ مگر رومی عمارتیں مندر ہونے کے باوجود غیر مذہبی ہیں۔ قدیم روم کے فن تعمیر میں جو کسی حد تک مذہبی رنگ تھا' وہ ہمہ دیوتائی مجوسی روح پر مبنی تھا۔ گویا وہ اولیں مساجد تھیں(کیونکہ مساجد میں ہر مسلک کا مسلمان عبادت کر سکتا ہے۔ مترجم)۔ بڑے بڑے شہر بھی قدیم ثقافتی شہروں کے برخلاف جیسے ایتھنز کے مقابلے میں سکندریہ ' برگس کے بر خلاف پیرس۔ برلن بمقابلہ نورمبرگ' غیر مذہب ہے ۔ تفصیل کے لیے گلیوں کے باسیوں کے خشک چہرے دیکھیں۔ ان پر ذہانت کے نشانات خشک ہو چکے ہیں ۔ بالکل اسی طرح بڑے بڑے شہروں کے باشندوں کی اخلاقی لسانی صورت بھی لامذہب ہے۔ اشتمالیت کا عالمی احساس بھی لامذہبی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اور مبینہ عیسائیت(خواہ اسے آپ اصل عیسائیت ہی کا نام دے لیں) بروقت انگریز اشتمالیوں کے لبوں پر گونجتی رہتی ہے اور وہ اسے اخلاق کی بجائے صرف عقیدہ سمجھتے ہیں۔ رواقیت بھی بمقابلہ آرفیسی مذہب 'لامذہبیت ہی تھی۔ اسی طرح برہمنی مذہب کے مقابلے میں بدھ مت کی بھی یہی حیثیت تھی ۔اس کی کوئی اہمیت نہیں کہ رومی رواقی بادشاہ کی پرستش کرتے تھے یا نہیں۔ متاخر بدیہی لاادریت سے انکار کرتے تھے۔ یا جدید اشتمالی اپنے آپ کو آزاد خیال بھی کہتا ہے اور اس کے باوجود خدا پر ایمان کا دعویٰ بھی کرتا ہے۔

یہ داخلی لامذہبیت اور اس کا خاتمہ اپنے اثرات انسان پر قائم کرتا ہے۔ خواہ متاثرہ عناصر انسانی وجود میں کتنے ہی غیر اہم ہوں ۔ مگر جب کوئی ثقافت تہذیب میں تبدیل ہوجاتی ہے۔ تو وہی تاثرات تاریخی عالمی تصویر میں نمایاں اہمیت حاصل کرلیتے ہیں۔ ثقافتی بحران جو تبدیلی کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ جیسا کہ میں نے اس سے قبل بھی ذکر کیا ہے۔ بنی نوع انسان اپنی روحانی افادیت کو ہمیشہ کے لیے کھودیتی ہے' اور شفقت کی جگہ تغیر لے لیتی ہے ۔ "بے ثمری" اس لفظ کو اس کی تمام سنجیدگی کے ساتھ سمجھا جائے۔ صاحب دماغ شخص کو بڑے شہروں کا باشندہ بنادیتا ہے اور یہ قضاؤ قدر کی رضا کی تکمیل کی علامت ہے۔ اور تاریخی علامتی نظام کی انتہائی متاثر کن حقیقت ہے۔ اور یہ تبدیلی نہ صرف عظیم فنون لطیفہ کی تباہی کے نتیجے میں برآمد ہوتی

ہے۔ اور حسن اخلاق 'باہم نیک خیالی ' اور ہر شئے کے اعلیٰ اسلوب کا خاتمہ کر دیتی ہے بلکہ اس سے بانجھ پن اور قومی خودکشی کا رجحان بھی پیدا ہوتا ہے۔ مہذب افراد کی جڑیں کھوکھلی ہوجاتی ہیں۔ یہ صورت حال ہم پر وارد تو نہیں ہوئی۔ مگر اس کے اثرات ادھر ادھر دیکھے جاتے ہیں اور ان پر افسوس بھی کیا جاتا ہے اور یقیناً ان کا کوئی علاج نہیں۔ شاہی روم اور شاہی چین بھی اس مسئلے میں کامیاب نہیں ہوا۔

(۷)

اس نئی اور خالص ذہنی تخلیقات کا نمائندہ نئے نظام کا انسان 'جس پر زوال پذیر وقت نئی امیدیں وابستہ کرتا ہے۔ ہمیں کوئی شک نہیں۔ یہ بڑے بڑے شہروں میں آباد وہ انسان ہیں' جن کی جڑیں ختم ہوچکی ہیں' اور یہ محض آبادی کا ڈھیر ہیں۔ (جیسا کہ اسکتھنی انھیں کہا کرتے تھے) اس ڈھیر نے انسانوں کی جگہ لے لی ہے۔ وہ انسان جو زندہ ثقافت کی پیداوار تھے۔ جو اس سرزمین سے اٹھے وہ کاشتکار ہی تھے۔ اسی وقت بھی جبکہ وہ قصبات میں رہتے تھے۔ وہ سکندریہ اور روم کی منڈیوں میں کام کرتے تھے۔ وہ ہمارے عہد کے قارئین اخبارات تھے۔ تعلیم یافتہ لوگ جو اس وقت بھی اور اب بھی جو ذہین متوسط طبقے کی اور گرجے کے اشتہارات کی نمائندگی کرتے تھے۔ یہی لوگ تھیٹر کے ناظرین تھے' اور کھیل کود سے لطف اندوز ہوتے تھے۔ اور انھیں کی وجہ سے بازاروں کی رونق تھی۔ لیکن اشتمالیت اور رواقیت نے بنی نوع انسان کی بجائے اسی انسانی ڈھیر کو اپنے پیغام میں مخاطب کیا ہے۔ ان لوگوں کی مثال قدیم مصریوں جو جدید سلطنت کے باسی تھے۔ ہندوستان کے بدھ مت کے پیرو' اور چین کے کنفیوشس کے مریدوں میں ملتی ہے۔ اس سے ملتے جلتے اثرات تنقید قبیح میں پائے جاتے ہیں۔ جسے پہلے پہل یونانی طریق کار میں دیکھا گیا۔ ہر تہذیب میں یہ ایک موثر صورت ہے۔ کلامی' عملی اور عامیانہ سرتاپا یہ قدیم بامعانی اور دور رس تخلیقات کو جو عظیم فنکاروں کا شاہکار تھیں' یہ بے لگام' شوریدہ سر' ادنیٰ مکر چالاکی پر مبنی تصورات' مقاصد اور علامات سے ایک منصوبے کے تحت بدل دیتے ہیں۔ تمام وضاحتوں میں مشترک توسیعی عنصر کی فضا کو داخلی روحانی فضا سے بدل دیتے ہیں۔

اس سے بھی کردار پر اثر پڑتا ہے۔ مقدار' معیار سے بدل جاتی ہے اور توسیع عمق کی جگہ لے لیتی ہے۔ ہمیں اس سطحی عمل کو جو تعجیل میں سر انجام دیا جاتا ہے' فاؤستی عزم لی القوۃ سے گڈمڈ نہیں کرنا چاہیے' اسے مادیت ہی سمجھنا چاہیے ' تاکہ شہر پر خارجی اثرات مترتب ہوتے رہیں۔ تنقید قبیح' لامذہبوں کے مذہب ہی کا سرمایہ ہے۔ اور ایک ایسی خصوصیت ہے' جو علاج روحانی کا عمل کرتی ہے۔ اس کا اظہار ہندوستانی تبلیغ 'کلاسیکی فصاحت و بلاغت اور مغربی صحافت میں ہوتا ہے۔ یہ اعلیٰ ترین تو نہیں' مگر اس کا اظہار بکثرت ہوتا ہے۔ اور یہ اپنے ذرائع کی قدروقیمت ان کی بدولت حاصل شدہ کامرانیوں کی بنا پر متعین کرتی ہے۔ یہ قدیم گہرے تفکر کی بجائے ایک مردانہ ذہنی فتنہ گری کو تحریر و تقریر کی صورت میں رواج دیتی ہے۔ بڑے بڑے شہروں کے ہال اور منڈیاں ایسے قابل فروخت مال سے بھری پڑی ہیں۔ تمام یونانی فلسفہ ایک تھیٹر کا کھیل ہے' اور اسی طرح زولا کا ناول اور ابسن کا ڈرامہ بھی' جسے معاشری اخلاقی نظام کا نام دیتے ہیں' محض صحافتی عمل ہے۔ اگر عیسائیت اس کی ابتدائی توسیع میں روحانی فتنہ گری کا شمول ہو گیا تھا' تو اسے اس کے ساتھ گڈ

مذ نہیں کرنا چاہیے۔ عیسائی تبلیغ کے ضروری اجزاء کو ہمیشہ نظر انداز کردیا جاتا ہے۔ قدیم عیسائیت ایک مجوسی مذہب تھا اور اس کے بانی کی روح اس ظالمانہ کارروائی کو برداشت کرنے کی قطعاً" اہل نہ تھی۔ اس کے لیے اسے ہوشیاری اور گہرائی کی ضرورت تھی اور یہ پال کا یونانی طریق کار تھا۔ کہ ابتدائی معاشرے کے خلاف مصمم مخالفت کے پیش نظر (جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں) اس کے اس عمل کو رومی بادشاہت کے شور و شر میں شہری اور تدریسی حلقوں میں مروج کیا۔ اس کا یہ یونانی مخلول خواہ کتنا ہی کم ہے اسے بظاہر یونانی تہذیب کا ایک حصہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔ حضرت عیسیٰ (علیہ السلام) نے اپنی طرف مچھیروں اور کسانوں کو دعوت دی۔ مگر پال نے اپنا کام شہروں کی منڈیوں میں تبلیغ کرنے کی صورت میں جاری رکھا۔ لفظ ملحد (ایک ایسا انسان جو بیر کی جھاڑیوں یا دیہات سے متعلق ہو) آج بھی یہ بتانے کے لیے موجود ہے کہ وہ کون لوگ تھے جنھوں نے اس کی تبلیغ کو بہت کم قبول کیا۔ پال اور بھٹیارے صابر و شاکر فاؤستی کس قدر فطری اختلاف تھا۔ فاؤستی کا تعلق جنگلوں اور غیر آباد وادیوں سے تھا' اور وہ خوش مزاج دہقانوں اور گڈریوں کا ساتھی تھا۔ اور تیوتانی جرمن سردار جن کا تعلق مشرقی سلوانیہ سے تھا۔ یہ لوگ اپنی جوانی کی بہار کے مظہر تھے۔ اور دیہاتی نظارہ ہائے فطرت کے شیدائی تھے۔ اور ان کی یہ صورت انیسویں صدی کے آخر تک قائم رہی' جبکہ ان کے یہ زرعی میدان شہروں میں تبدیل ہوگئے' اور آبادیوں ڈھیر بن گئے' اور ان میں بھی قبیح تنقید کا مظاہرہ ہونے لگا۔ایک حقیقی کسان معاشرہ کبھی اشتمالیت قبول نہیں کرتا۔ بالکل اسی طرح جس طرح اس نے بدھ مت اور رواقیت کو قبول کرنے سے انکار کیا۔ یہ دور حاضر کی بات ہے کہ پال کے مقلدین عیسائیت کے حق میں یا خلاف مذہبی یا سو فسطائی یا مذہب کو دلکش انداز میں پیش کرنے والے اور آزاد خیال لوگ شہروں میں نظر آنے لگے ہیں۔

باقی ماندہ زندگی کے متعلق یہ فیصلہ کن موڑ' جس میں زندگی کو بطور حقیقت قبول کیا جاتا ہے' عمل حیاتیات کے تحت جانچا جاتا ہے۔ اور قضاو قدر کی بجائے علت و معلول کے اصولوں کے تحت متعین کیا جاتا ہے' اسے بالخصوص اخلاقی آرزوؤں سے منسلک کیا جاتا ہے۔ اس کے نتیجے میں لوگ نظام ہضم' غذائیت اور صحت کے فلسفوں کے طرف راغب ہورہے ہیں۔ شراب اور سبزی خوری کے موضوعات کو مذہبی سنجیدگی سے لیا جارہا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جدید نظام کے باشندوں کے یہی اہم ترین مسائل ہیں۔ مینڈکی تناظر کا انسان انہیں حل کرنے میں اپنی اہلیت کا ثبوت مہیا کررہا ہے۔ مذاہب جس صورت میں بھی ہیں ثقافت کی دہلیز پر از سرنو جنم لے رہے ہیں۔ ویدی' آرفیسی' حضرت عیسیٰ (علیہ السلام) کی عیسائیت' اور قدیم جرمنی کی فاؤستی' عیسائیت جس میں جاں نثاری کا عنصر غالب تھا اس قسم کے موضوعات پر ایک نظر ڈالنا بھی باعث شرم سمجھتے اور آج ہر شخص ان موضوعات کے لیے استادہ نظر آتا ہے۔ بدھ مت کے متعلق تو یہ سوچا بھی نہیں جاسکتا۔ کہ وہ اپنی روحانی غذا کے مطابق جسمانی غذا کے بغیر چل سکتا ہے اور سوفسطائیوں میں رواقیوں کا تند خوئی کے مخالف حلقہ اور متشککین کے ہاں یہ سوالات زیادہ سے زیادہ اہمیت حاصل کررہے ہیں۔ ارسطو نے بھی شراب کے موضوع پر لکھا اور فلسفیوں کو ایک سلسلہ سبزی خوری پر لکھتا رہا۔ اس معاملے میں شمسیوں اور فاؤستیوں میں صرف یہی فرق رہ جاتا ہے کہ کلبی صرف اپنے نظام ہضم کی بات کرتا

ہے۔ جبکہ شاء اس میں سب کو شامل کرلیتا ہے۔ ایک کو اپنی ذات سے کوئی دلچسپی نہیں۔ دوسرا اپنی رائے کو دوسروں سے منوانا چاہتا ہے۔ نطشے بھی جیسا کہ ہم جانتے ہیں' ایسے سوالات میں اپنی تصنیف Ecce Homo میں بہت لطف لیتا رہا ہے۔

(۸)

ایک دفعہ پھر اشتمالیت پر غور کرلیں (اسی نام سے جاری معاشی تحریک سے قطع نظر) اور اسے فاؤستی تہذیبی نمونے کے تحت زیر بحث لائیں۔ اس کے حامی اسے مستقبل کا نظام کہتے ہیں۔ اس کے دشمن اسے زوال کی علامت قرار دیتے ہیں۔ اور دونوں ہی درست کہتے ہیں۔ ہم دانستہ یا غیر دانستہ طور پر تمام اشتمالی ہیں۔ اس میں ہماری رضا شامل ہو یا نہ ہواس کی مخالفت بھی اس کی ہیئت کو قبول کرلیتی ہے۔

اسی طرح بالکل اہم دور متاخر کے کلاسیکی لوگ رواقیت سے بے خبر تھے۔تمام رومی آبادی اجتماعی طور پر رواقیت کی روح کی حامل تھی ۔ حقیقی رومی 'جس نے رواقیت کے خلاف شدید نبرد آزمائی کی' یونانیوں کے مقابلے میں زیادہ رواقی تھا۔ حضرت عیسیٰ (علیہ السلام) کے قبل کی لاطینی زبان رواقیت کے تصورات سے بھری پڑی تھی۔

اخلاقی اشتمالیت' مقصدیت کے پہلو کے لحاظ سے زیادہ سے زیادہ احساس حیات کے حصول کے امکان کا ذریعہ ہے۔ اس سے زندگی کی اس تحریک کا پتہ چلتا ہے' جس کا زمان اور قضاؤ قدر کی حیثیت سے احساس ہوتا ہے۔ جب اس میں شدت آتی ہے تو یہ مقاصد اور منزل کی صورت اختیار کرلیتی ہے۔ سمت ہی حیات' مقصد اور عمل کا تعین کرتی ہے۔ قوت آرزوئے ارتقا حتیماً" فاؤستی حقیقت ہے۔ ارتقاء ایک میکانکی بقیہ ہے اور خصوصی طور پر اشتمالی۔ ان دونوں کا باہمی تعلق وہی ہے جو جسم اور ڈھانچے کا ہے اور صرف جنسی صفت ہے۔ جو اشتمالیت' بدھ مت اور رواقیت میں باعث امتیاز ہوتی ہے۔ یہ تحریکات اپنے تصورات نروان ۔ اور ازاکسیا کی وجہ سے اشتمالیت سے کم میکانی نہیں ہیں۔ لیکن یہ آخر الذکر کی متحرک توسیع سے قطعاً" ناواقف ہیں۔ اس کے عزم لامتناہی اور تیسرے بعد کے متعلق اس کی آرزو سے بے خبر ہیں۔

اس کے پیش منظر مظہر کے باوجود اخلاقی اشتمالیت کوئی ایسا اخلاقی نظام نہیں۔ جس میں رحم' انسانیت نوازی' امن ۔ تحفظ کرم گستری موجود ہو۔ اس میں تو صرف ایک جذبہ ہے اور وہ ہے عزم لی القوت ۔ اس کے متعلق باقی سب تحریریں دھوکا دہی اور فریب ہے۔ اس کا مقصد سرتاپا سامراجیت ہے۔ عوامی فلاح مگر یہ فلاح بہت گراں نوعیت کی ہے'معذور کی فلاح نہیں۔ مگر توانا انسان کی فلاح جو اس لیے ضروری ہے کہ وہ زیادہ سے زیادہ کام کرسکے۔ قطع نظر دولت' خاندان اور روایات کی مشکلات کے اس کے لیے زیادہ سے زیادہ

کام سرانجام دینا ضروری ہے۔ ہم میں جذباتی اخلاقیات' وہ اخلاق جس کا مقصد مسرت اور افادیت ہو' کبھی حتمی جبلت نہیں کہلاتا۔ خواہ ہم اس کے خلاف کتنی ہی کوشش کریں۔ جدید اخلاقیات کا بانی کانٹ ہے۔ (اور اس معاملے میں وہ روسو کا شاگرد ہے) وہ اپنی اخلاقیات میں سے رحم کے جذبے کو علیحدہ کردیتا ہے اور یہ مسلہ پیش کرتا ہے "اس طرح عمل کریں کہ---"۔ اس اسلوب کی تمام اخلاقیات عزم لامتاہیت کا اظہار کرتی ہیں اور یہ عزم لمحاتی فتح کا طلب گار ہے۔ یعنی حال مطلق اور زندگی کا پیش منظر ہی اس کی تمنا ہے۔ سقراط کا یہ مسلہ کہ "علم نیکی ہے" بیکن میں بھی موجود ہے کہ "علم ایک قوت ہے" رواقی ان الفاظ کا وہی مفہوم لیتے ہیں' جو بظاہر محسوس ہوتا ہے۔ مگر اشتمالی اس میں تبدیلی کرکے اس کی تشکیل نو کرنا چاہتے ہیں' اور اس میں اپنی روح کو شامل کرنا چاہتے ہیں۔ رواقی اپنے آپ کو اشتمالی احکامات کا پابند کرلیتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ تمام دنیا اس کے خیالات کی پابندی کرے اور "تنقید عقل محض" کا نقطہ نظر بدل دیتا ہے اور اسے اخلاقی میدان میں لے آتا ہے۔ یہ امور مقولہ کے حتمی معانی ہیں۔ جو وہ سیاسی' معاشرتی اور معاشی معاملات میں یکساں شامل کرنا چاہتا ہے۔ گویا تصور یہ ہے کہ جس پر تم زیادہ سے زیادہ عمل کرو' وہ باقی دنیا کے لیے بھی قانون کی حیثیت کا حامل ہے اور یہ ظالمانہ رجحان دور حاضر کے سطحی تناظر سے کبھی غائب نہیں ہوتا۔

یہ کوئی رویہ یا وضع قطع یا چال ڈھال نہیں بلکہ ایک فعالیت ہے' جسے کوئی صورت عطا کرنے کی ضرورت ہے۔ چین اور مصر میں زندگی کو صرف عمل کے حوالے سے شمار کیا جاتا ہے۔ اور یہ عمل کے نامیاتی تصور کو میکانی انداز میں بیان کرنے کا حیلہ ہے۔ اور یہ کام کے تصور پر منتج ہوتا ہے۔ جیسا کہ ہم سب کے علم میں ہے۔ اور فاؤستی تاثرات کی ایک مہذب صورت ہے۔ اس اخلاق کا پیہم رجحان یہ ہے کہ زندگی کو ایک ایسی فعال صورت عطا کی جائے' جو قابل فہم ہو اور عقل محض سے قوی تر ہو اور جس کے اخلاقی منصوبے----- خواہ وہ اتنے مقدس نہ ہوں' یا داخلی یقین کے حامل ہوں یا زور شور سے ان کی تائید کی جاتی رہی ہو---- صرف اسی صورت میں مؤثر ثابت ہوتے ہیں' جبکہ وہ موجود ہوں' یا غلطی سے انھیں موجود فرض کرلیا گیا ہو کہ وہ بھی اسی قوت کی سمت میں گامزن ہیں۔ بصورت دیگر وہ صرف خالی الفاظ ہی ہوں گے۔ ہمیں اس تمام جدیدیت میں امتیاز کرنا ہوگا۔ اور قبول عام اصطلاحات : صحت کے متعلق تشویش' مسرت' تحفظ احتیاط اور عالمی امن یہ تمام تصورات عیسائیت کے فلسفہ اخلاق کا حصہ ہیں۔ اور اس بلند اخلاقی کا مظہر ہیں جو صرف اعمال کو قابل قدر سمجھتی ہے۔ (جو ہر اس شے کی طرح جس کا تعلق فاؤستی ثقافت سے ہے) جو نہ تو عوام کی سمجھ میں آتی ہے اور نہ ان کی خواہش کے مطابق ہوتی ہے۔ جو مقصد کی تکمیل کی آرزومند ہونے کی وجہ سے عمل پر انحصار کرتی ہے۔ اگر ہم روی تصور" کہ علم ہی قوت ہے"۔ (اسی کہن روایت کی حتمی علامت زندگی جو تہ میں ہندوستانی تصور حیات بھی ہے) اور ان کے متوازی شمال میں بھی علامتی نشانات موجود ہیں۔ (قدیم چین اور مصر میں بھی یہ تصور موجود تھا) تو اس کا مطلب ہوتا ہے "کاروبار کا حق "یا "حق عمل"۔ نطشے کے فکر کی یہی بنیاد تھی' جو سرتاپا پروشیائی ذہن کی پیداوار ہے (اور دور حاضر میں یورپ سے متعلق ہے) ریاستی اشتمالیت کا تصور اور انقلاب کے آخری خوف ناک ایام میں اس کا مطلب بدل کر " تفویض کار" ہوگیا ہے۔ گویا کام استحقاق نہیں' فریضہ ہے۔

بالآخر اس میں نپولین کے آثار دیکھیں۔ اس کا تعلق دوام سے ہے۔ یعنی "عزم برائے امتداد" شمسی انسان ماضی کو سنہری دور کی حیثیت سے یاد کرتا تھا۔ اس سے اسے آئندہ زمانے کی متوقع تکالیف سے نجات ہوجاتی تھی۔ اشتمالی' جو حصہ دوم کا قریب المرگ فاؤسٹ ہے' وہ تاریخی تحفظ کا انسان ہے۔ جو مستقبل کو اپنا فرض منصبی اور ہدف سمجھتا ہے اور لمحاتی مسرت کو مقابلتاً" بے قیمت قرار دیتا ہے۔ کلاسیکی روح اپنے پوشیدہ معانی اور شگون کے ساتھ صرف مستقبل کا علم حاصل کرنا چاہتی ہے' جبکہ مغربی دنیا اسے اپنی مرضی کے مطابق تشکیل کرنا چاہتی ہے۔ تیسری حکومت ایک جرمن تصور ہے۔ جس کا آغاز فلوری جوچن سے ہوا اور نطشے اور ...سن تک یہ تصور جاری رہا۔ دوسرے کنارے تک اس کے تیر چلتے رہے۔ جیسا کہ زردشت نے کہا ہے۔ ہر عظیم انسان اپنی زندگی ایک دائمی صبح سے منسلک کررکھی ہوتی ہے۔ سکندراعظم کی زندگی ایک عجیب تشنج آمیز خواب تھی' اسے ہومر کے دور کی قبریں قسم دے کر حکم دیتی تھیں۔ نپولین کی زندگی ایک مشقت آمیز مصیبت تھی' نہ صرف اس کے اور فرانس کے لیے بلکہ مستقبل کے لیے بھی۔

یہاں تک تو سب ٹھیک ہے کہ اس حقیقت کو ایک دفعہ مزید یاد کرلیا جائے کہ مختلف عظیم ثقافتوں نے تاریخ عالم کی اپنے اپنے مخصوص رنگ میں تصویر کشی کی ہے۔ کلاسیکی انسان نے اپنے آپ کو صرف جامد حال کے حوالے سے دیکھا' اور وہ بھی اپنی ذات تک محدود رکھا۔ اور اسے کبھی یہ خیال نہیں آیا کہ عالمی تاریخ کب اور کہاں وجود میں آئی۔ اس کے لیے عالمی تاریخ کا تصور ہی ناممکن تھا۔ کائنات کا ڈرامہ' تخلیق اور اس کا سنگ بنیاد' روح اور نفس کے مابین کش مکش' خیر اور شر' خدا اور شیطان اس کے عروج پر متعینہ واقعات یا کوئی واحد مثالی اصول یا نجات دہندہ کا ظہور کچھ بھی تو اس کلاسیکی ثقافت نے پیش نہیں کیا۔ فاؤستی انسان تاریخ میں مستقبل کے مقاصد کا طلوع دیکھتا ہے۔ اس کے قدیم' وسطانی اور جدید تسلسل ایک متحرک تصور کی صورت میں مشاہدہ کرتا ہے۔ وہ تاریخ کی تصویر کی کوئی اور صورت تشکیل نہیں کرسکتا۔ یہ تین حصوں پر مشتمل منصوبہ فی الحقیقت تاریخ عالم نہیں' بلکہ تاریخ عالم کا عمومی تصور ہے۔ مگر یہ تاریخی تخیل ہے' جسے فاؤستی اسلوب ثقافت نے قبول کیا۔ یہ درست اور ہم آہنگ ہے۔ اس کا آغاز مغربی ثقافت کے ساتھ ہوتا ہے۔ اور اس کے خاتمے کے ساتھ ہی اس کا بھی خاتمہ ہوجائے گا۔ منطقی طور پر اشتمالیت اس کا تاج ہے۔ اس اخذ نتائج کا دور جس کا رسمی اظہار روی عہد سے آغاز ہوکر رواں دواں ہوا۔

اب اشتمالیت کا رواقیت اور بدھ مت کے ساتھ مقابلہ کیا جاتا ہے۔ اس موازنے کی کیفیت کسی حد تک السیاتی ہے۔ یہ بات انتہائی اہمیت کی حامل ہے کہ نطشے اس قدر مکمل اور یقین کے ساتھ ایسے امور کی وضاحت کرتا ہے جنھیں عام حالات میں ضائع کردینا چاہیے۔ جن معاملات کی قدروقیمت کو اس نے بڑھاچڑھا کر پیش کیا۔ خود ہی ان کی سماجی ترمیمات میں کھوگیا' جبکہ وہ ان کے مقاصد کی کیفیت پر بحث کررہا تھا۔ اس کی انحطاط اور اخلاقی پستی پر تنقید کا کوئی جواب نہیں۔ مگر اس کا فوق البشر کا نظریہ صرف ہوائی قلعہ ہے۔ یہی حال ابسن کا ہے۔ برانڈ اور روزمرشولم (ایمپرر اینڈ گیلیلین' اور ماسٹر بلڈر) اور ہیل' ویگنر کے ساتھ

اور ان کے دیگر ساتھی ۔اور اس میں گہری ضرورت کا احساس ہوتا ہے۔ روسو سے لے کر اس کے مابعد فاؤستی انسان کو زندگی کے اعلیٰ اسلوب کے متعلق کوئی اور امید نہیں رکھنی چاہیے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کسی شے کا خاتمہ ہوچکا ہے۔ شمالی روح کے داخلی امکانات ختم ہوچکے ہیں۔ اور ان کے ساتھ ہی متحرک قوت اور اصرار جس کا مستقبل کے "تاریخی شعور" کی صورت میں اظہار ہوتا ہے اور بیکراں وسعت کی بصیرت اور شعور میں سے کچھ بھی باقی نہیں رہتا۔ مگر محض دباؤ اور تخلیق کی شدید آرزو' کی رسمی اور کھوکھلی صورت یعنی یہ روح' عزم اور صرف عزم کی صورت میں باقی رہ جاتی ہے۔ اسے ایک مقصد کی ضرورت ہے۔ جو آرزوئے کولمبس کا ثانی ہو۔ اسے اپنے اندر پوشیدہ جبلی قوتوں کو باہر لانا چاہیے اور کم از کم اسے مقاصد میں التباسی معانی ہی پیدا کرنے چاہئیں۔ اس کے بعد نہ صرف اس کی تمام جدتوں میں ذہین ناقد کو " ہجالمار ایکڈار" کے آثار ملیں گے' بلکہ بلند مظاہر بھی نظر آئیں گے۔ ابسن نے اسے زندگی کا جھوٹ کہا ہے۔ اور اس جھوٹ کا کوئی نہ کوئی عنصر مغربی تہذیب میں ہر جگہ پایا جاتا ہے۔

جہاں تک اس کا اطلاق مذہب ' فن' فلسفے' معاشرتی اخلاقی مقاصد کے مستقبل پر ہوتا ہے۔ وہ سب کو معلوم ہے' اسے تیسری سلطنت کی حیثیت حاصل ہے۔ مگر اس کے تحت تہ میں صرف تاریکی ہی کا احساس ہے' جسے دبایا نہیں جاسکتا۔ یہ روح کی ایک ایسی جدوجہد کی تاریکی ہے۔ جو کسی صورت میں بھی اپنے آپ کو دھوکا دہی پر رضامند نہیں' یہ ایک اندوہناک صورت حالات ہے۔ یہ ہیملٹ کے مقاصد کی داخلی صورت ہے۔ اسی سے نطشے کا مصنوعی" تصور مراجعت" وجود میں آیا۔ جس پر کسی نے اعتماد نہیں کیا۔ مگر وہ خود اس پر سختی سے ڈٹا رہا۔ گویا کہ اس کا مقصد حیات اس کے ہاتھ سے نکل جائے گا۔ زندگی کی یہ غلط بیانی " ہبری اوتھ" کی تہ میں موجود رہتی ہے۔ اگر پر گام کی کچھ حیثیت ہے' تو اسے بھی تسلیم کرنا پڑے گا۔ اور یہ رشتہ ' اشتمالیت ' سیاست' معیشت اور اخلاق سب کے تانے بانے میں موجود ہے۔ جو اسے اپنی تباہی کی سنجیدگی کو فراموش کرنے پر مجبور کرتا ہے' اور اس کے حتمی مضمرات سے چشم پوشی کرتا ہے۔ تاکہ یہ اپنے تاریخی وجود کی ضرورت پر خود ہی پردہ ڈالے رکھے۔

(۹)

تاریخ فلسفہ کی صوریات کے متعلق کچھ کہنا ابھی باقی ہے۔ فی نفسہ فلسفہ نام کی کسی شے کا کوئی وجود نہیں ' ہر ثقافت کا ایک اپنا فلسفہ ہوتا ہے۔ جو اس کے مجموعی علامتی اظہار کا ایک جزو ہوتا ہے۔ اور ایک ایسا نظام ہوتا ہے' جس کے تحت وہ معاشرہ اپنے مسائل ' انداز فکر اور ذہنی آرائش کا جو کہ فن تعمیر اور دیگر فنون سے مربوط ہوں 'اظہار کرتا ہے۔ اگر آپ کسی بلند یا دور کے مقام سے دیکھیں' تو آپ کو ان نقطہ ہائے نظر کی کوئی زیادہ اہمیت محسوس نہ ہوگی' جنھیں مفکرین صداقتوں کا نام دیتے ہیں۔ یا انھوں نے اپنے اپنے حلقہ ہائے فکر میں ایسی دیگر اصطلاحات وضع کررکھی ہیں۔ کیونکہ ہر بڑے فن میں مدرسہ ہائے فکر ' روایات' مخازن نمایش کی صورتیں بنیادی عناصر کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اور مطلوبہ سوالات کے جوابات کے مقابلے میں

ان کی اہمیت زیادہ ہوتی ہے۔ ان کا انتخاب اور ان کے داخلی مطالب اور ہیئت زیادہ اہم معلوم ہوتے ہیں۔ کیونکہ یہی وہ مخصوص طریق کار ہے' جس کی مدد سے کائنات اپنے آپ کو کسی خاص معاشرے کی تفہیم کے لیے پیش کرتی ہے'اور اسی کی مدد سے ہم اس سے منسلک سوالات کا جواب تلاش کرسکتے ہیں' جس کا جاننا ہمارے لیے بہت ضروری ہوتا ہے۔ اسی سے ان سوالات کی دریافت کا طریق کار بھی متعین ہوتا ہے۔

کلاسیکی اور فاؤستی ثقافتیں اور ہندی اور چینی بھی اپنے سوالات کی دریافت کا مخصوص طریق کار رکھتے ہیں۔ اور اس سے بڑھ کر ہر معاملے میں تمام اہم سوالات ابتداء ہی سے دریافت کیے جارہے ہیں۔ ایسا کوئی بنیادی سوال نہیں' جو رومیوں نے دریافت نہ کیا ہو' اور اس پر غور نہ کیا ہو۔ قدیم یونانیوں کا بھی ایسا کوئی سوال باقی نہیں ہے' جو انھوں نے ارفیسی مندروں میں موضوع بحث نہ بنایا ہو۔

اس امر کی کوئی اہمیت نہیں کہ یہ لطیف ذہنی کاوشیں ' زبانی روایات میں یا تحریری صورت میں موجود ہیں' اور یہ کہ یہ تخلیقات کسی ایک شخص کی کوشش کا نتیجہ ہیں۔ جیسا کہ دور حاضر میں رواج ہے' یا بعض گم نام افراد کی اجتماعی کاوش' جیسا کہ ہندوستان میں رواج تھا' یا یہ کسی منظم گروہی کارروائی ہے۔ جیسا کہ مصری مفکرین کرتے رہے ہیں۔ ان کے آثار فنون لطیفہ اور رواجات میں دکھائی دیتے رہے ہیں۔ ان فلسفیانہ طریقہ ہائے کار میں بطور اجسام نامی جو اختلافات ہیں۔ ان کے باوجود ان کی ہم آہنگی میں کوئی فرق نہیں آیا۔ ہر خوش حالی کے دور میں فلسفہ ' فن تعمیر کے ساتھ قریبی تعلقات میں منسلک ہوتا ہے۔ اور فن تعمیر کا یہ فرض منصبی قرار پاتا ہے کہ وہ متعلقہ قوم کا علت و معلول کا مقدس نظام' تصور عالم اور مسلک مجسم صورت میں پیش کرے ۔اور اس عمل میں وہ متعلقہ ثقافت کے مذہب کو بھی نظر انداز نہ کرے۔ خوشحالی کے ایسے ادوار میں مفکرین روحانی حقیقتوں کو پجاریوں کے مقام اور درجے کے مطابق ترتیب دیتے ہیں۔ رومی صوفیاء' قدیم ہندو ویدی برہمن اور ہومر کے عہد کے یونانیوں کی یہی صورت تھی۔ اور قدیم صدیوں کے عرب بھی ان سے مختلف نہ تھے۔ مؤخر ادوار میں قدیم دور کے برعکس فلسفہ شہری حلقوں میں داخل ہوکر بین الاقوامی صورت اختیار کرگیا۔ اس نے نہ صرف یہ کہ مذہب سے جان چھڑائی بلکہ خود مذہب کا علمی بنیادوں پر محاسبہ کرنے لگا۔ برہما کے متعلق عظیم موضوع نیز آئی عونی اور باروق فلسفے کو علم کا مسئلہ قرار دیا۔ شہری روح نے یہ مفروضہ اختیار کرلیا کہ ان کے حلقوں سے باہر کوئی اور ذریعہ اکتساب علم موجود نہیں۔ اور اس تصور کے تحت وہ اعلیٰ ریاضی دانوں کے قریب ہوتے گئے اور پجاریوں سے دوری اختیار کرلی۔ اس طرح دنیا دار' مدبر' سوداگر' موجد بڑے بڑے عہدوں پر فائز ہوگئے۔ جن کے فکری تصورات روز مرہ کے تجربات پر مبنی تھے۔ اس طرح ان عظیم مفکرین کے سلسلے وجود میں آئے' جن میں تھیلز سے لے کر پروٹاگورس تک اور بیکن سے ہیوم تک کے لوگ شامل تھے۔ اور کنفیوشس سے قبل اور بدھ سے قبل کے مفکرین کے سلسلے وجود میں آئے۔ ہم اس سے زیادہ کچھ بھی نہیں جانتے کہ یہ لوگ کبھی موجود تھے۔

ان سلسلوں کے اختتام پر کانٹ اور ارسطو اور ان کے بعد تہذیب کے فلسفیوں کے ادوار

آئے۔ ہر ثقافت میں فکر کو ایک عروج حاصل ہوتا ہے' جس میں سوالات اور مباحث پر بہت زور دیا جاتا ہے۔ اور ان کے جوابات میں کمال زہانت اور قوت کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ اور جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں' آرائشی اہمیت تاوقتیکہ ختم نہ ہوجائے اور زوال میں تبدیل نہ ہوجائے' اس وقت تک اس عمل کی اہمیت قائم رہتی ہے۔ ہر معاشرے میں ایک مابعدا لطبیعاتی دور بھی آتا ہے' جس کا تعلق ابتداء میں مذہب سے ہوتا ہے اور آخر میں یہ معقولیت میں شامل ہو جاتا ہے۔ جس میں حیات اور فکر دونوں میں بدنظمی کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ حالانکہ اس میں وہ سرمایہ موجود ہے' جس سے ابھی تک استفادہ نہیں کیا اور اس میں تخلیقی عمل کے بے شمار امکانات پیدا کیے جاسکتے ہیں' اور اخلاقی دور میں اب شہری رجحانات میں اضافہ ہوگیا ہے۔ پھر بھی اس میں تحقیقاتی عمل کی بے پناہ گنجائش ہے اور فلسفیانہ تخلیقی قوت اپنا وجود قائم رکھ سکتی ہے۔ ایک دور میں زندگی اپنا اظہار کرتی ہے' جبکہ دوسرے میں زندگی اپنے مقاصد سے بحث کرتی ہے۔ ایک نظریاتی دور ہے (مقابلتاً) اور اس کا مخصوص مفہوم قائم ہے' جبکہ دوسرا عملی ۔ کانٹ کا نظام بھی ابتداء میں سنجیدہ مراقباتی کردار کا تھا۔ کچھ مدت بعد ہی اس نے اسے منطقی اور تنظیمی صورت میں منظم کیا۔

ریاضی کے متعلق ہم کانٹ کا یہ رویہ دیکھتے ہیں۔ آج تک ایسا کوئی حقیقی مابعدا لطبیعاتی نہیں دیکھا گیا۔ جو اعداد کی دنیا کا سیاح نہ ہو۔ اور ان کی علامتی دنیا میں قیام پذیر نہ ہو۔ فی الحقیقت وہ ایک عظیم باروقی مفکر تھا' جس نے تجزیاتی ریاضی کی ایجاد کی اور یہی یہ تبدیلی الفاظ سقراط اور افلاطون سے قبل کے فلسفیوں کے لیے بھی درست ہے۔ ڈیسکارٹیز اور لیبنز' نیوٹن اور گاس کے پہلو بہ پہلو کھڑے ہیں۔ فیثا غورث اور افلاطون' آرچی ٹاس اور آرشمیدس کے ہمراہ ریاضیاتی ارتقا کی چوٹی پر کھڑے ہیں۔ گر اس سے قبل ہی کانٹ میں فلسفی غلبہ حاصل کرچکا تھا اور ماہر ریاضی قابل نظر اندازی ہوچکا تھا۔ کانٹ نے احصاء کی نزاکتوں میں دخل اندازی سے اجتناب کرنا شروع کردیا۔ اور لیبنز کی بدیہات میں مشغول ہوگیا۔ ارسطو کے متعلق بھی یہی کہہ سکتے ہیں۔ اور اس کے بعد کوئی ایسا فلسفی نہیں ہوا' جسے ریاضی دان کہا جائے۔ نطشے اور ہیگل اور دوسرے رومانوی فلسفی سب ریاضی سے لاتعلق تھے اور زینو اور ایپی کیوریوس کا بھی یہی حال تھا۔ شوپنہار تو اس میدان میں بہت ہی کمزور تھا ۔ اور نطشے کے متعلق تو جتنا کم کہا جائے اتنا ہی بہتر ہے۔ جب اس کے ہاتھ سے علم اعداد نکل گیا' تو فلسفہ ایک عظیم روایت سے محروم ہوگیا۔ اور اس روز کے بعد یہ علم نہ صرف تشکیلی قوت سے محروم ہوگیا بلکہ فکر کے اعلیٰ اسلوب سے بھی ہاتھ دھوبیٹھا۔ شوپنہار نے خود اعتراف کیا کہ وہ صرف گذارے کا مفکر ہے۔

مابعدا لطبیعات کے زوال کے بعد اخلاقیات کا مرتبہ فلسفے کے ذیلی شعبے کی حیثیت سے بڑھ گیا۔ اب اسے فلسفہ ہی تسلیم کیا جانے لگا ہے۔ دیگر شعبہ جات جنہیں اس میں ضم کرلیا گیا' یا وہ عملی زندگی کا حصہ بن گئے زیر غور آنے لگے۔ اس سے خالص فکر کی آرزوئیں کم ہو گئیں۔ مابعدا لطبیعات جسے ماضی میں ملکہ علوم سمجھا جاتا تھا' اب کنیز کی حیثیت میں آگئی ہے۔ اب ہمیں جس شے کی ضرورت ہے' وہ یہ ہے کہ عملی نظریات کے لیے بنیاد فراہم کی جائے' اور جدید دور میں یہ بنیاد غیر ضروری ہو چکی ہے۔ یہ ایک رواج ہوگیا

ہے کہ مابعدا لطبیعات کا مذاق اڑایا جائے اور اسے غیر عملی قرار دیا جائے اور اسے ایسا فلسفہ قرار دیا جائے گویا یہ پتھر سے روٹی بنانے کی ترکیب ہے۔ شوپنہار کے نزدیک یہ چوتھی کتاب ہے' جبکہ پہلی تین کا بھی وجود مشکوک ہے۔ کانٹ بھی اسے اپنے خیال میں یہی حیثیت دیتا ہے۔ فی الحقیقت اس کے تصور سے خالص اور غیر اطلاقی عقل کبھی خارج ہی نہیں ہوا۔ کلاسیکی فلسفے میں بھی ارسطو سے قبل اور بعد میں بھی یہی تصور قائم رہا۔ ایک طرف تو عظیم کائنات تھی' جس میں رسمی منطق کوئی اضافہ نہ کرسکا اور دوسری طرف 'اخلاق کی یہ صورت بطور منصوبہ جس کے ساتھ عبوری مابعدا لطبیعات کا بے ربط تتمہ منسلک کردیاجائے۔ نطشے کے ہاں مثال کے طور پر ان تمام نظریات کو نکال باہر کیا گیا ہے۔ کیونکہ جہاں تک اس کے اصل فلسفے کا تعلق ہے 'اس کے اس عمل سے اس میں کوئی فرق نہیں آتا۔

یہ سب کو معلوم ہے کہ شوپنہار اپنے مابعدا لطبیعاتی خیالات سے کبھی مایوس نہیں ہوا۔ اس کے برخلاف اس نے اپنا نظام پوری توقعات سے شروع کیا' جس کا آغاز اس نے سترھویں سال میں کیا۔ شاء جو اس معاملے کا سب سے اہم گواہ ہے۔ اصول ابسن کے اس عنصر پنجم کے متعلق رائے زنی کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شوپنہار کے فلسفے کو قبول کرلینا چاہیے اور اس کی مابعدا لطبیعات کو رد کردینا چاہیے" اس رائے میں شاء نے شوپنہار کی دونوں حیثیتوں میں بالکل درست امتیاز قائم کردیا ہے۔ ایک میں وہ دور جدید کا پہلا مفکر قرار پاتا ہے اور دوسری میں وہ روائتی فلسفی جس میں اس نے محض روائتی فلسفے کی تکمیل کے لیے ایک متروک ناگزیر روایت کو اپنے دائرہ کار میں شامل کرلیا۔ مگر کانٹ کی فکر کو اس طرح تقسیم نہیں کیا جاسکتا۔ اگر کوئی ایسا کرے گا تو اس کی کوشش کامیاب نہ ہوگی اور نطشے کے متعلق یہ کہنے میں کسی کو کوئی مشکل پیش نہیں آئے گی کہ اس کا فلسفہ داخلی اور ناپختہ تجربات پر مبنی ہے۔ اگرچہ اس نے مابعدا لطبیعات کے حصے کو جلد جلد مکمل کرلیا۔ اور اکثر چند کتب کی مدد کے باوجود اسے نامکمل حالت ہی میں چھوڑ دیا۔ اور اس نے اپنے اخلاقی نظریات کو صحت کے ساتھ بیان نہیں کیا۔ اس نے روایت پوری کرنے کے لیے موہمی اخلاقی فکر کو مابعدا لطبیعاتی تہ کے ساتھ ملفوف کردیا۔ (مگر فی الحقیقت اس کا یہ عمل سطحی انداز کا تھا) جو رواقیوں اور ایپی کیوریوں کے ہاں دیکھا جاسکتا ہے۔ ان حقائق کے پیش نظر ہمیں اس حقیقت میں کوئی شک باقی نہیں رہنا چاہیے کہ تہذیب کے دور میں فلسفے کی کیا کیفیت ہوتی ہے۔

سنجیدہ مابعدا لطبیعات کے امکانات ختم ہوچکے ہیں۔ کرہ ارض پر عالمی شہر غالب آتے جارہے ہیں۔ اب ان کی روح اپنے لیے مناسب نظریات تشکیل دے رہی ہے جو ضرورت کے مطابق خارجیت اور بے روح اثرات کا شکار ہیں۔ اس کے بعد وقت آگیا ہے کہ ہم کسی حیلے سے لفظ "روح" کو دماغ سے تبدیل کرلیں اور پھر مغربی روح میں دماغ ہی عزم لی القوت ہوگا۔ ظلم نے مستقبل میں ہر شخص اور ہر شے کو اپنے قبضے میں لینے کا عملی اظہار کردیا ہے۔ جبکہ اخلاقیات نے ماضی کے مابعدا لطبیعات کے سلسلہ منقطع کرلیا ہے۔ تو اس نے معاشرتی اور معاشی اخلاق کی صورت اختیار کرلی ہے۔ جدید دور کا فلسفہ جس کا ہیگل اور شوپنہار سے آغاز ہوتا ہے۔ وہ دور حاضر کی ترجمانی کرتا ہے(یہ کیفیت لوتز او ہربرٹ کی نہیں ہے) اور معاشرے پر تنقید

کرتا ہے۔

رواقی اپنے جسم پر جو توجہ دیتے تھے' وہ مغرب کی تہذیب معاشرتی جسم پر دیتی ہے۔ یہ کوئی اچنبھا نہیں کہ ہیگل کے فلسفے نے اشتمالیت کا لبادہ اوڑھ لیا (مارکس اور انجلز) اور بعض طوائف الملوکی (سٹرانر) کی طرف متوجہ ہوگئے اور بعض نے معاشرتی ڈرامے میں مسائل پیدا کرنے کو رواج دیا۔ (ہیبل) اشتمالیت ایک سیاسی معاشیات ہے جسے اخلاقیات کی شکل دے دی گئی ہے۔ اور اس میں تاثراتی کیفیت کا اضافہ کردیا گیا ہے۔ جب تک کہ مابعد الطبیعات کا وجود قائم تھا۔ (یعنی کانٹ کے دور تک): سیاسی کا رتبہ ایک سائنس کا تھا' مگر جونہی فلسفہ ' عملی اخلاقیات کا ہم معنی قرار پایا 'اس کے نتیجے میں ریاضی کو عالمی فکر کی بنیاد کی حیثیت سے تبدیل کردیا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ کزن' بینتھم' کامت' مل اور سپنسر اہمیت اختیار کر گئے۔

فلسفی کو یہ آزادی حاصل نہیں کہ وہ اپنا مواد اپنی مرضی سے منتخب کرے۔اور نہ ہی فلسفیانہ مواد ہمیشہ اور ہر جگہ یکساں ہوتا ہے۔ کوئی سرمدی (ازلی اور ابدی) سوالات نہیں ہوتے۔ مگر بعض مخصوص تکوینات کے احساس کی بنا پر بعض سوالات پیدا ہوتے ہیں' جو پیش کردیے جاتے ہیں۔ ہر قسم کی حقیقی فکر پر یہ اصول منطبق ہوتا ہے کہ فلسفہ تکوین کا ذہانتی اظہار ہے اور تصورات اور روحانی امکانات کی حقیقی صورت ہے اور کسی مصنف کے تصورات نتائج اور فکر کے ڈھانچے کا زندہ تناظر ہے۔ ہر فلسفہ شروع سے آخر تک تجریدی فکر کا مظہر ہوتا ہے' جو محض داستان سرائی متعلقہ شخصیت یا ایک امر تکوینی کا آئینہ ہے' جو روح کا عالم امکان اور طلب سے آزادی کا جلوہ دکھاتا ہے' اور محدود اسباب زندگی میں وسعت کا منطقی دعویٰ کرتا ہے۔ اور محض اسی بنا پر اپنے آپ کو اخلاقیات میں شامل کرلیتا ہے۔ اس طرح اس کی حیات میں توازن اور امتداد شامل ہوجاتا ہے۔ اس لیے اس کا انتخاب محض شدید ضروریات کی مجبوریوں کے پیش نظر کیا جاتا ہے۔ ہر دور کی اپنے لیے مخصوص ضروریات کی اہمیت ہوتی ہے' جو دوسرے عہد میں نہیں ہوتی۔اس لیے ایک پیدائشی فلسفی کی یہ ذمہ داری ہوتی ہے۔ کہ وہ اپنے دور کے موضوعات کا گہری نظر سے جائزہ لے ' اس کے علاوہ فلسفیانہ مناعی میں کوئی اور اہم فعالیت موجود نہیں۔ یعنی اس کا مطلوبہ مناعی کی تشکیل و تعبیر کے متعلق منظم اور تصوراتی لطافتوں کے علم کا ہونا ضروری ہے۔اس کے نتیجے میں انیسویں صدی کا نمایاں فلسفہ صرف اخلاقیات ہے اور معاشرتی تنقید اس سے پیدا شدہ مفہوم ہے اور اس کے علاوہ کچھ نہیں۔ اور پھر اس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس پر عمل کرنے والے (ماسوائے پیشہ ور افراد کے) صرف ڈرامے سے منسلک لوگ ہیں۔ یہ لوگ فاؤستی عملیت کے حقیقی فلسفی ہیں۔ اور ان کے ساتھ فلسفے کا کوئی تقریر خانہ یا تنظیم مقابلہ نہیں کرسکتی ان غیر اہم مدعیان علم نے جو ہمارے لیے کیا ہے' وہ صرف یہ ہے کہ یہ لوگ تاریخ فلسفہ کو لکھتے اور دہراتے رہے ہیں (اور وہ تاریخی بھی کیا تھی ! تاریخوں کا مجموعہ اور نتائج) اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ آج کوئی بھی نہیں جانتا کہ تاریخ فلسفہ کیا ہے۔ یا اس کی صحیح صورت کیا ہے؟

اس امر کا شکر گزار ہونا چاہیئے کہ دور حاضر کی فکر کا ابھی تک صحیح جائزہ نہیں لیا گیا۔ فلسفیانہ نقطہ نظر سے اس کی روح کا جائزہ سوالات کی دریافت سے لیا جاسکتا ہے۔شاء' نطشے کا کس قدر شاگرد' مقلد اور پیروکار ہے؟ یہ سوال طنزیہ طور پر نہیں اٹھایا گیا۔ شاء ایک ایسا اہم مفکر ہے' جس نے اپنی فکر کو بالکل اسی سمت میں رواں رکھا' جو نطشے نے متعین کی تھی' یعنی مغربی اخلاقیات کی معنی خیز تنقید۔ مگر ابسن کے شاعرانہ مضمرات کی تقلید میں بطور شاعر اور فنی تخلیق کے توازن کو برقرار رکھتے ہوئے' اس میں عملی مباحث کی شدت پیدا ہو جاتی ہے۔

ماسوائے اس امر کے کہ اس میں قدیم رومانوی انداز کی جھلک نظر آتی ہے۔ اس نے ایک فلسفی کا اسلوب اور رویہ قائم رکھا ہے۔ نطشے ہر صورت میں مادی دور کے اساتذہ کا شاگرد ہے' اور وہ شدید آرزو کے تحت شوپنہار کی طرف متوجہ ہوا (وہ خود یا کوئی اور اس حقیقت کا شعوری علم نہ رکھتا تھا) کہ شوپنہار کے فلسفے کے وہ عناصر جن کی بنا پر اس نے مابعد الطبیعات کو تباہ کردیا تھا (ممکن ہے اس نے ارادتاً" ایسا نہ کیا ہو) اس نے اپنے آقا کانٹ کی بھدی نقل کی۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ باروق عہد کے تمام سنجیدہ تصورات کو مادی اور میکانی تصورات میں تبدیل کردیا۔ کانٹ نے اس کی وضاحت کو ناکافی الفاظ میں بیان کیا' اور اس وجہ سے ایک مضبوط اور غیر متعارف وجدان پس پردہ رہ گئے (واضح نہ ہوسکے) ایک عالمی وجدان جو مظاہر کا اظہار کرتا 'شوپنہار کے ہاں یہ دماغی مظاہر کی صورت اختیار کرلیتا ہے۔ اس سے فلسفہ مکمل طور پر فلسفیانہ عامیانہ پن میں تبدیل ہوگیا۔ یہ پیراگراف اس کی تائید کے لیے کافی ہے۔

" عزم اپنے طور پر ایک شے ہے' جس میں داخلی ' اصل اور ناقابل شکست انسانی روح موجود ہے۔ یہ شعور کی تعبیر ہے 'کیونکہ شعور ذہانت کے ساتھ مشروط ہے اور یہ کیفیت تو محض ہماری تکوین کا ایک حادثہ ہے۔ چونکہ یہ ایک دماغی فعالیت ہے اور پھر (اپنے حرام مغز کے اعصاب پر برقرار ہے) ایک ثمر ہے۔ ایک صنعت ' بلکہ اسے طفیلی بھی کہا جاسکتا ہے' کیونکہ اس کا انحصار باقی جسم نامی پر ہے جب تک یہ ثانی الذکر کی فعالیتوں میں براہ راست دخل اندازی نہ کرے' بلکہ تحفظ ذات کی خدمت انجام دیتا رہے' اور خارجی دنیا سے اپنا رابطہ باقاعدہ رکھے تو اس کا وجود بھی برقرار رہتا ہے۔"

انھیں خیالات کی بنا پر شوپنہار کو کھلم کھلا مادہ پرست کہا جاتا ہے۔ شوپنہار نے اپنے پیش رو روسو کی طرح انگریزی فلسفۂ محسوسات کا بے مقصد مطالعہ نہیں کیا تھا' انھیں سے اس نے کانٹ کی شہری افادہ پرستی کی جدت کی غلط تعبیر کا اکتساب کیا۔ زہانت عزم لی الحیات کا ایک ہتھیار ہے - شاء نے اپنی کتاب "بشر اور فوق البشر" میں یہ مضحکہ خیز تصور پیش کیا کہ " اس وجہ سے شوپنہار ایک ایسا فلسفی بن گیا جس کی تقلید نے رواج کی صورت اختیار کرلی "۔ ڈارون کی بنیادی کتاب کی اشاعت ۱۸۵۹ء میں ہوئی۔ شیلنگ' ہیگل اور نطشے کے برخلاف یہ ایک فلسفی تھا۔ اور صرف یہی ایک ایسا فلسفی تھا جس کے مابعد الطبیعاتی تصورات بڑی سہولت سے ذہین متوسط طبقے قبول کرسکتے ہیں۔ جن کی صحت کے لیے اتنا مفتخر تھا کہ وہ ان معمولی نوعیت کے

مسلمات کی توجیہہ کے لیے ہر وقت تیار رہتا۔ جبکہ اس کے ہر مسئلے میں ہر وقت کچھ نہ کچھ مواد موجود رہتا' جس سے وہ ان کی گمراہی اور بلا شرکت غیرے ملکیت کا دعویٰ کرتا رہتا۔اس نے دنیا کے ایسے تصورات مہذب انداز میں پیش کیے جو مکمل اور قابل فہم تھے۔ اس کے نظام کو ڈارون ازم کا نام دیا جاتا ہے اور کانٹ کی تقاریر اور ہندی فلسفیوں کے تصورات محض ان کے ملبوس کی حیثیت کے حامل ہیں۔ اس کی کتاب " اصل انواع " سے جو ۱۸۳۵ء میں شائع ہوئی۔ ہمیں یہ معلوم ہوتا کہ جہدل البقا کی فطرت ' انسانی ذہانت کا ایک بہت بڑا ہتھیار ہے۔وہ حیاتیات کے عمل میں اس جدوجہد اور جنسی محبت کو لاشعوری انتخاب کا نام دیتا ہے -

علم الحیوانات میں مالتھس کی وساطت سے ڈارون نے یہ نظریات قابل رشک کامیابی سے پیش کیے۔ ڈارون کے نظریات کا معاشی پہلو اس حقیقت سے ظاہر ہوتا ہے کہ انسان اور اعلیٰ حیوانات میں مشابہات کو ظاہر کرنے کے لیے اس نے نباتات کو بھی اس نظام میں شامل کرلیا۔ مگر جب انھیں عزم رجحانات پر منطبق کیا جائے' تو ان کی کمزوری آشکارا ہو جاتی ہے (انتخاب طبعی اور کورانہ تقلید) اور ابتدائی نامی صورتوں پر اس کا اطلاق مشتبہ ہو جاتا ہے - ڈارون کے نظریات کو ثابت کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ صرف ایسی اشیاء اور تصاویر کو منتخب کیا جائے جو اس کے نظریات کے اثبات کے لیے موزوں ہوں تاکہ اس کے نظریہ ارتقاء کی تائید کی جاسکے - "ڈارون ازم" جیسے مختلف اور نامکمل نظریات کا مجموعہ کتنا زیادہ درست ہوگا' جن میں مشترکہ عامل یعنی صرف زندہ اشیاء پر علت و معلول کا اطلاق کیا جائے یہ ایک طریق کار ہے' نتیجہ نہیں اور یہ تمام تصورات اپنی تمام تفصیلات کے ساتھ اٹھارھویں صدی میں معلوم تھے۔ روسو نے بندر نما انسان کا نظریہ ۱۷۵۴ء ہی میں پیش کردیا تھا۔ ڈارون نے جو کچھ پیش کیا' وہ مانچسٹر کے مدرسہ فکر کے خیالات ہیں' اور یہ متاخر سیاسی عنصر ہے' جو اس کے نظریات کی نشاندہی کرتا ہے -

اس صدی کا روحانی اتحاد کافی حد تک ظاہر ہے۔ شوپنہار سے لے کر شاء تک اگرچہ کوئی بھی اس سے واقف نہیں ' پھر بھی وہ ایک ہی تصور کو سامنے لاتا رہا ہے - ان میں سے ہر ایک (ان میں ہیبل کی قسم کے وہ لوگ بھی شامل ہیں جو ڈارون کے متعلق کچھ بھی نہیں جانتے تھے) ارتقاء کے تصور کو تسلیم کرتا تھا۔ان کا تصور سطحی تہذیب کی پیداوار تھا' جس میں رومیوں جیسی گہرائی نہ تھی' جبکہ وہ نظریہ ارتقاء حیاتیاتی اور معاشیاتی بنیادوں پر قائم کرتا ہے۔ خود تصور ارتقاء میں وقت کے ساتھ ساتھ ارتقاء ہوتا رہا ہے۔ یہ سرتاپا ایک فاؤستی تصور ہے' جو اس امر کا مظہر ہے (ارسطو کے لازماتی تصور وجود خارجی کے بالکل برعکس) کہ لامحدود مستقبل کے متعلق جذباتی تجیل سے کام لیا جائے۔ ہمارا عزم اور شعور مقصد اس قدر اہم اور متعین شدہ ہے کہ فاؤستی روح اسے تصویر فطرت کی مکسوبہ اصول کے بجائے ابتدائی حقیقت تسلیم کرتی ہے اور خود عمل ارتقاء میں ارتقاء سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ تبدیلی اس مقام پر پیدا ہوتی ہے 'جہاں ثقافت ' تہذیب میں تبدیل ہوتی ہے۔ گوئٹے ارتقاء کو عمودی تصور کرتا ہے 'جبکہ ڈارون اسے سطح سے متوازی قرار دیتا ہے گوئٹے اسے نامیاتی قرار دیتا ہے 'جبکہ ڈارون میکانی - گوئٹے کے ہاں یہ تجربہ اور علامت ہے' جبکہ ڈارون

کے ہاں یہ شعور اور قانون - گوئٹے کے ہاں ارتقا کا مطلب داخلی تکمیل تھا' جبکہ ڈارون کی اس سے مراد ترقی ہے - ڈارون کے ہاں جہدل البقاء کا تصور جو اسے صرف فطرت میں دکھائی دیتا ہے -مگر اس سے باہر نہیں۔ ایک عامیانہ نوعیت کا ابتدائی احساس ہے' جس کی بناپر شیکسپیئر کے المیے بعض قریبی حقیقتوں کو بھی ایک دوسرے کے خلاف برسرپیکار لے آتے ہیں' مگر شیکسپیئر نے جو داخلیت میں مشاہدہ کیا یا محسوس کیا' اسے بطور انجام حقیقت کا روپ دیا۔ ڈارون کا نظام محض علت و معلول کے روابط کاادراک کرتا ہے' اور اس سے افادیت کا سطحی نظام قائم کرتا ہے اور بنیادی احساس کی بجائے یہ نظام ہی زرتشت کے مقالات کی بنیاد ہے 'جسے " بھوتوں کا المیہ " اور بنلنگ کی انکسری کے مسئلہ " کے عنوان سے بیان کیا گیا ہے۔ اسی خوف کے تحت شوپنہار نے اپنے علم کے ابتدائی مدارج طے کیے اور یہی اس کی یاسیت کی بنیاد تھی اور ویگنر کی بلند پایہ ٹرستان موسیقی کے اظہار کی تہ میں بھی یہی کیفیت تھی۔ جبکہ متاخرین میں نطشے اس جذبے کو دلیری سے محسوس کرتا ہے: اگرچہ یہ درست ہے کہ یہ جوش و خروش زبردستی طاری کیا جاتا ہے -

نطشے کا ویگنر سے اختلاف 'جو جرمنی کی آخری تخلیق ہے' جس پر عظمت فخر کرتی ہے۔ اس کی خاموشی تبدیلیوں پر مدرسہ فکر کے نشانات ہیں۔ اس کا شوپنہار کے نظریات سے غیرشعوری طور پر ڈارون کی طرف رجوع اور مابعدالطبیعات کی بجائے نفسیات کی طرف اسی عالمی احساسات کی ایک صورت ہے۔ جس کے نتیجے میں وہ بعض ایسی اشیاء کی نفی اور ایسے تصورات کا اثبات کرتا ہے جو دونوں میں مشترک ہیں۔ ایک کا نظریہ عزم لی الحیات ہے' جبکہ دوسرا جہد لی البقاء کا قائل ہے۔ شوپنہار اپنی تصویر "Als Erziher" میں ارتقاء سے داخلی پختگی مراد لیتا ہے۔ مگر اس کا فوق البشر' ارتقاء کا مشین کی صورت تخلیق کردہ ہے۔ اور زرتشت' کلیساء کے خلاف لاشعوری احتجاج کی پیداوار ہے۔ جسے فنی مہارت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ جس میں ایک مبلغ کی دوسرے سے رقابت کی داستان بیان کی گئی ہے۔

نطشے غیر شعوری طور پر ایک اشتمالی تھا۔ اس نے خوبصورت الفاظ میں تو اس کا اظہار نہیں کیا 'مگر وہ جبلی طور پر ایک اشتمالی تھا۔ وہ عملی طور پر فلاح عامہ کا داعی تھا۔ کانٹ اور گوئٹے نے اس مقصد کے لیے کبھی ایک حرف بھی نہیں لکھا -مادیت اشتمالیت اور ڈارون کے نظریات سطحی اور مصنوعی طور پر ہی مختلف ہیں -یہی وہ حقیقت تھی جس نے شاء کو اپنے ڈرامے "بشر اور فوق البشر" کے تیسرے ایکٹ میں (جو اس کی عبوری تخلیقات میں سب سے زیادہ اہم اور نمایاں تخلیق ہے) اس شاہکار تصور کو مکمل منطقی صورت دینے کی کوشش کی ہے' اور فوق البشر کی تخلیق سے اس کے اشتمالی نظریات کے رجحانات پر روشنی پڑتی ہے۔ اس معاملے میں شاء بلا ندامت اور عمومی شعور کے تحت وہی کچھ کہہ رہا تھا' جو زرتشت نے ویگنر کے تھیٹر میں رومانی انداز میں کہا ہوتا۔ ہمارا جس حد تک اس مسئلے سے تعلق ہے' ہمیں یہ علم ہے کہ نطشے کے استدلال کی بنیاد عملی حقائق اور نتائج پر ہے' جو ضرورت کے مطابق جدید عوامی زندگی کے ڈھانچے سے ابھرتا ہے' وہ اپنے استدلال کا آغاز ایسے استدلال سے کرتا ہے 'جیسے جدید اقدار "فوق البشر" "گناہ ارضی" مگر وہ ان کی درست تشکیل نہیں کرتا۔ شاء ایسا کرتا ہے -نطشے کہتا ہے کہ ڈارون کا فوق البشر کا تصور تولید کی تحریک دیتا

ہے اور وہیں پر ختم ہو جاتا ہے۔ وہ اپنی رائے کا اسی غوغا آراء جملے پر اختتام کر دیتا ہے۔ شاء اس سوال کا مزید جائزہ لیتا ہے۔ مگر اس مسئلے کے بیان کا کوئی فائدہ نہیں' کیونکہ اس کے متعلق کچھ بھی نہیں کیا جائے گا۔ وہ سوال کرتا ہے کہ اس کا حصول کس طرح ممکن ہے؟ کیونکہ جو تصور پیش کیا گیا ہے 'اس کا مطلب تو انسانوں کا تخم ریزی کا اصطبل ہی بنایا جا سکتا ہے۔ مگر محض زرتشت کے اخذ کردہ نتائج میں مضمر ہے۔ مگر نطشے میں اتنی دلیری نہ تھی' یا وہ اتنا بد ذوق نہ تھا کہ ایسے نتائج اخذ کرتا۔ اگر ہم منظم نسل کشی کے متعلق گفتگو شروع کر دیں۔ جو مکمل طور پر ایک مادی اور افادی تصور ہے۔ تو ہمیں ایسے سوالات کے جوابات کے لیے بھی تیار رہنا چاہیئے کہ نسل کشی کا عمل کون' کہاں اور کیسے انجام دے گا؟ مگر نطشے ایسے غیر دلچسپ معاشرتی مسائل کا سامنا کرنے سے شرماتا تھا' اور شاعرانہ تصورات کو حقیقت کی کسوٹی پر کسنے کے لیے تیار نہ تھا۔ اس نے اپنے مباحث کو ڈارون کے نظریات کے مطابق بیان کرتے ہوئے اجتناب کیا اور اشتمالیت اور اشتمالی ضروریات کو بطور ایک ذریعے کے قبول کر لیا۔ جس پر چل کر ایک ایسے اعلیٰ انسانی طبقے کی جماعت کی تولید ہو سکے' جس سے اشتمالی معاشرے کی تنظیم ہو سکے۔ کیونکہ معاشرتی تکمیل ایک مشترک عمل ہے اور کسی فرد واحد پر نہیں چھوڑا جا سکتا۔ اگرچہ اس مفروضے کی توضیح کے لیے جمہوریت پسند افراد یہ سوال اٹھائیں گے کہ ایسا عمل کیسے انجام دیا جاسکتا ہے؟ یہ اخلاقی قوت کا انتہائی رویہ ہوگا کہ کس کو حکم دیا جائے کہ تم ایسا ضرور کرو گے۔ کسی پر کسی دوسرے کی مرضی زبردستی عائد کردی جائے۔ فاؤستی ثقافت کا انسان تو ایسی صورت میں اپنی قربانی بھی دے سکتا ہے۔

فوق البشر کی تولید عمل انتخاب کا نتیجہ ہے۔ نطشے ' ڈارون کا اس وقت سے غیر شعوری شاگرد تھا۔ جب سے کہ اس نے ضرب الامثال کے متعلق لکھنا شروع کیا۔ مگر ڈارون نے خود ہی اپنے اٹھارویں صدی کے نظریہ ارتقاء کو مالتھس کے رجحانات کے مطابق تبدیل کرنا شروع کردیا۔ جو کہ معاشی سیاست کے شعبے سے متعلق تھے ' اور اسے حیوان اشرف کے لیے مرتب کیا۔ مالتھس نے لنکا شائر کی سوتی صنعت کا مطالبہ کررکھا تھا۔ یہ منعتی نظام ۱۸۵۲ء تک مکمل ہو چکا تھا اور حیوانات کی بجائے اس کا اطلاق بنی نوع انسان پر کیا جارہا تھا ' جیسا کہ بکل نے اپنی تصنیف " انگریزی تہذیب کی تاریخ " میں لکھا ہے۔

دوسرے الفاظ میں کلیدی اخلاق کا یہ منصوبہ جورومانوی دور کی آخری یادگار تھا ------- میرا کن حد تک مگر انتہائی اہم ------ اسے ذہین جدت سے اخذ کیا گیا اور اس پر انگریزی کارخانوں کا ماحول غالب تھا۔ (اس امر سے بظاہر یہ مفروضہ جنم لیتا ہے) کہ اس کے بعض پہلو ڈارون کی نقالی سے مشابہ ہیں۔ یہی وہ حقیقت ہے' جسے مارکس نے (جو مالتھس کا ایک اور مشہور شاگرد تھا)اپنی کتاب" سرمایہ" میں بیان کیا ' یہ کتاب اشتمالیت کا سیاسی (اخلاقی نہیں) کا بائبل ہے " ہیرن مورل " کا یہی شجرہ نسب ہے۔ عزم لی القوت جو حقیقی سیاسی اور معاشی میدان میں منتقل ہو گیا ' اس کا اظہار شاء کی تصنیف " میجر باربرا " میں ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ نطشے بطور شخصیت اخلاقی فلسفیوں کے بلند وبالا مقام پہ استادہ ہے۔ عزم لی القوت کی دور حاضر میں دو قطبین نمائندگی کرتے ہیں۔ مزدوروں کا طبقہ اور سرمایہ داروں کا ذہین

گروہ۔ دور حاضر میں سرمایہ دار اس قدر مؤثر ہے کہ ماضی میں کبھی نہیں ہوا ' شاء کی تصنیف Millionair Undershaft فوق البشر کا مضحکہ خیز خاکہ ہے۔ اگرچہ رومانی نطشے نے ایسے کردار کا کبھی تصور نہ کیا ہوگا۔ نطشے تو ہمیشہ اقدار کی قدر و قیمت میں اضافے کا قائل ہے۔ مستقبل کے متعلق اس کا فلسفہ یہی ہے۔ (یہ یاد رہے کہ اس سے مراد اس کی صرف مغرب کے مستقبل سے ہے' چین یا افریقہ اس میں شامل نہیں)۔اور جب کبھی دور دراز سے ان خیالات کی دھند اس تک پہنچ کر مادی صورت اختیار کرلے تو عزم لی القوۃ اس کے نزدیک شمشیر و سناں کی صورت اختیار کرلیتا ہے' اور ہڑتال اور سمجھوتے کا حل اسے نظر نہیں آتا' اور اس کے باوجود اس کا دعویٰ ہے کہ یہ تصور اس کے ذہن میں پہلی بار اس وقت آیا' جب اس نے پروشیا کی افواج ۱۸۷۰ء کی جنگ میں جاتی ہوئی دیکھیں۔

قدیم ثقافتی ایام کی طرح دور حاضر میں ' ڈرامہ ' شاعری نہیں رہا' بلکہ احتجاج ' مناظرے ' اور مظاہرے کی شکل اختیار کرگیا ہے۔ اسٹیج ایک اخلاق آموز ادارے کی صورت اختیار کر گیا ہے۔ نطشے نے کئی بار سوچا کہ وہ اپنے تصورات کو ڈرامائی انداز میں پیش کرے۔ ویگنر کا نیلوگ شعری کارنامہ بالخصوص اس کا اولین مسودہ (۱۸۵۰ء) اس کے معاشرتی انقلاب کے تصور کی ترجمانی کرتا ہے' اور اس کا بالواسطہ راستہ (جس پر فنی اور غیر فنی اثرات نمایاں ہیں) بھی اپنا دائرہ مکمل کرچکا ہے۔ اس کی تصنیف سیگ فرائڈ آج بھی چوتھی ریاست کی علامت تسلیم کی جاتی ہے۔ اس کی تخلیق برون ہائلڈ آج بھی " آزاد عورت " کی علامت ہے۔ جنسی انتخاب جس سے کہ حقیقت نوعی کا نظریہ وجود میں آیا' (۱۸۵۹) اسی دور میں اپنے موسیقانہ اظہار کے لیے سیگفرائڈ کے تیسرے ایکٹ میں ٹرستان کی صورت میں برسرعام آیا' یہ کوئی حادثہ نہ تھا کہ ویگنر ' ہیبل ' اور ابسن تمام عملی ہیجان انگیزی کے تحت نوک جھونک والے ڈرامے کرنے لگے۔ ہیبل نے پیرس میں انجلز سے رابطہ استوار کرلیا اور اپنے ایک مکتوب محررہ ۲ اپریل ۱۸۴۲ء میں اس امر کا حیرت سے اظہار کیا کہ جو کچھ وہ اپنے ڈرامے میں اپنے عہد کے تصورات اور معاشرتی اصولوں کے متعلق پیش کرنا چاہتا تھا' وہ سب اشتراکی منشور میں ہو بہو موجود تھا' اور جب اس نے اپنا پہلا رابطہ شوپنہار سے قائم کیا (۲۹مارچ ۱۸۵۷ کا مکتوب) تو وہ انتہائی حیران ہوا کہ اس کی تصنیفات اور اس کے اپنے ڈرامے کے رجحانات میں باہم کس قدر مطابقت تھی۔ ہیبل کے روز نامچے جن میں اہم مواد ۴۵---۱۸۳۵ء سے متعلق ہے (اگرچہ وہ خود اس سے واقف نہ تھا) اس صدی کی عظیم ترین فلسفیانہ کاوش ہے۔اس میں کوئی تعجب انگیز امر نہیں کہ اس کے متعدد فقرات نطشے کی تحریروں میں موجود ہیں۔ اگرچہ وہ اسے ہرگز نہ جانتا تھا اور نہ کبھی وہ اس کی علمی سطح میں برابری کرسکا۔

لہٰذا انیسویں صدی کے عملی اور مؤثر فلسفے کا ایک ہی حقیقی موضوع ہے اور وہ ہے " عزم لی القوۃ۔ یہ فلسفہ اپنے اس نظریئے " عزم لی القوۃ " کا اپنے تہذیبی ' اخلاقی اور معاشرتی صورتوں میں اظہار کرتا ہے اور اسے عزم لی الحیات ' قوت حیات ' عملی متحرک اصول' تصور ڈرامائی صورت۔ وغیرہ مختلف ناموں سے پیش کرتا ہے (وہ مدت جس کا شاء کے ساتھ خاتمہ ہو گیا وہ کلاسیکی عہد کے دور ۲۵۰-۳۵۰ ق م سے قابل

موازنہ ہے) انیسویں صدی کے فلسفے کا جائزہ لینے کے لیے شوپنہار کا یہ جملہ قابل قدر میزان ہے " پروفیسروں کا فلسفہ ۔۔ فلسفے کے پروفیسروں کی طرف سے " اس فلسفے سے متعلق انیسویں صدی کی شاہکار تصانیف حسب ذیل ہیں:۔

1819. Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung. The will to life (original force, Urkratt) ;

(Zur Verneinung empfohlen).

1836. Schopenhauer, Ueber den Willen in der Natur.

Winism, but in metaphysical disguise.

1840. Proud'hon, Qu'est-ce que la Propriete, basis of Anarchism. Comte,Cours de philosophie positive; the formula " order and progress."

1841. Hebbel," Judith," first dramatic conception of the " New Woman " and the" Superman." Feuerbach, Das Wesen des Cbristentbums.

1844. Engel, Umriss einer Kritik des Nationalorkonomit, foundation of the materialistic conception of history. Hebbel, Maria Magdalena, the first social drama.

1847. Marx, Misere de la Philosophie (synthesis of Hegel and Malthus).

These are the epocbal years in which economics begins to dominate social ethic and biology.

1848.Wagner's " Death of Siegfried," Siegfried as social-ethical revolutionary, the Fafnir hoard as symbol of Capitalism.

1850. Wagner's Kunst und Klima; the sexual problem.

1850-1858. Wagner's, Hebbel's and Ibsen's Nibelung poetry.

1859. (Year of symbolic coincidences). Darwin, " Origin of species " (application of economics to biology). Wagner's " Tristan." Marx, Zur Kritik der politiscben " Okonomie."

1863. J. S. Mill, " Utilitarianism."

1865. Duhring, Wert des Lebens-a work which is rarely heard of, but which exercised the greatest influence upon the succeeding generations.

1867. Ibsen, " Brand." Marx, Das Kapital.

1878. Wagner " Parsifal." First dissolution of mateialism into mysticism.

1879. Ibsen " Nora."

1881. Nietzsche, Margenrotbe; Transition from Schopenhauer to Darwin, morale as biological phenomenon.

1883. Nietzsche, Also sprach Zarathussra; the Will-to-Power, but in Romantic disguise.

1886. Ibsen, " Rosmersholm." Nietzsche, Janseits von Gzt und Base

1887-1888. Strindberg, " Fadren " and " Froken Julie."

From 1890, the conclusin of the epoch approaches. The religious works of Strindberg and the symbolical of Ibsen.

1896. Ibsen, " John Gabriel Borkman." Nietzsche, Uebermench.

1898. Strindberg, " Till Damascus."

From 1900 the last phenomena.

1903. Weininger, Geschblecht und Charakter; the only serious attempt to revive Kant within this epoch, by referring him to Wagner and Ibsen.

1903. Shaw, " Man and superman," Final synthesis of Darwin abnd Nietzsche.

1905. Shaw, " Major Barbara," the type of the Superxman referred backx to its economic origins.

اس تصور کو بطور قوت نامی پہلی بار پیش کیا گیا (originae force Urkatt) مگر تا حال قدیم ابتدائی اثرات کا غلبہ قائم تھا اس تصور کو ان کے اثرات کم کرنے کی غرض سے پیش کیا گیا

1836.Schopenhauer Ueber den Willen in der natur. Zur Verncinung empfohlen جس فوق البشر کا گزشتہ صفحات میں ذکر آیا ہے اسے اس کتاب میں معاشی حوالے سے بیان کیا گیا ہے۔

ان تصنیفات کے بعد مابعد الطبیعات کے دور کی طرح اخلاقیات کے دور کا بھی خاتمہ ہوگیا۔ نطشے ' ہیگل ' اور ہیبالٹ نے جس اخلاقی اشتمالیت کی تشکیل کی ' وہ انیسویں صدی کے نصف کے قریب اپنے مقاصد اور آرزوؤں کی بلندیوں پر تھا۔ اور اس دور کے خاتمے کے بعد تکرار کا شکار ہو گیا' بیسویں صدی نے اگرچہ اشتمالیت کی اصطلاح قائم رکھی ۔ مگر اس کے اخلاقی فلسفے میں تبدیلی پیدا کردی جس کی مزید ترقی کے لیے صرف ارضی عوامل ہی درکار تھے ۔ جنے ہر روز کے متوازی البحور سوالات ہی زیر عمل لا سکتے تھے۔ مغرب کا اخلاقی نظام اشتمالی ہی رہے گا۔ مگر اب یہ نظریہ کوئی خاص مسائل پیدا نہیں کرتا۔ اور اس امر کا امکان موجود ہے کہ اسے مغرب کا تیسرا (اور آخری مرحلہ تسلیم کرلیا جائے جو ایک حالات طبعی کے قیافے کی ایک حتمی شکل ہو گی) اس عالم کے راز علمی مسائل کی تدریج کی تخلیق ہوتے ہیں۔ انیسویں صدی میں انھیں قدرو قیمت کے لحاظ سے مشاہدہ کیا گیا۔ ایک متشکک اسے دونوں حیثیتوں سے زیر جائزہ لائے گا۔ اس کی سادہ حیثیت سے اور ثقافت کے تاریخ مظہر کے طور پر۔

باب یازدہم

فاؤستی اور سمشی فطرت۔ علم

(ا)

۱۸۶۹ء میں ہیلم ہولٹز نے اپنی ایک ایسی تقریر میں' جس نے بعد میں بہت شہرت حاصل کی' اس رائے کا اظہار کیا کہ "طبعی علوم کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ ہر تغیر کے تحت پائی جانے والی حرکت کی نشاندہی کریں اور قوائے محرکہ کا پتہ چلائیں۔ یعنی قوت میکانی کا مسئلہ حل کریں۔ جس کی بنیاد یہ ہے کہ ہر شے کے مابین تاثرات کے حوالے سے اس کی اساسی کیت کا تعین کیا جائے۔ جو اس کی مبسوطیت اور تغیر مقام پر بھی محیط ہو۔ اس کا مزید مطلب یہ ہے کہ اگر ہم عالم تکوین اور عالم وجود' ہیئت اور قانون اور تخیل اور مقصد کے مابین اختلافات کو مدنظر رکھیں اور مشہورہ تصویر فطرت اور عددی اکائی کا موازنہ قابل پیایش تشکیلی نظام کے حوالے سے کریں' تو یہ معلوم ہوگا کہ تمام مغربی میکانیات کا مخصوص رجحان پیایش پر بزور ذہانت قابو کی طرف ہے۔ لہذا یہ (مغربی میکانیات) اس امر پر مجبور ہے کہ ایسے مظاہر کو تلاش کرے جو ایسے عناصر کے مستقل نظام پر مشتمل ہو' جو ہر لحاظ سے اور پوری طرح قابل پیائش ہوں۔ جن کی بنیاد پر ہیلم ہولٹز حرکت کا عرفان کرتا ہے۔ (حرکت کا کلمہ روزمرہ کے مفہوم کے مطابق استعمال ہوا ہے)۔ اور جسے وہ بہت اہم قرار دیتا ہے۔

ایک طبیعات دان کے لیے یہ تعریف غیر مبہم اور جامع معلوم ہوتی ہے' مگر ایک متشکک کے لیے جس نے اس سائنسی تیقن کی تاریخ کا مطالعہ کیا ہو۔ یہ مذکورہ بالا دونوں حقائق سے دور ترین ہے۔ ماہر طبیعات کے لیے دور حاضر میں میکانیات' ایک منطقی نظام ہے۔ جو واضح بے حشل معنی خیز تصورات پر مشتمل اور سادہ اور ضروری تناسبات کا مجموعہ ہے۔ جبکہ دوسروں کے لیے یہ مغربی یورپ کی نمایاں تشکیلی تصویر ہے۔ اگرچہ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ یہ تصویر اعلیٰ درجے کی ہے اور موثر طور پر قابل یقین ہے۔ یہ بدیہی ہے کہ کوئی عملی

نتائج اور دریافتیں یہ ثابت کرسکتی ہیں کہ ان تصاویر اور نظریات میں کچھ صداقت بھی ہے۔ کیونکہ اکثر لوگوں کے نزدیک میکانیات' فطری اثرات کا بدیہی مرکب ہے۔ لیکن یہ صرف ایسا دکھائی دیتا ہے۔ کیونکہ حرکت کیا ہے ؟ کیا یہ ایک اصول موضوعہ نہیں ہے کہ جس میں ہر کیفیتی یا ماہیتی شے کو ناقابل تغیر کو کثیر السقاطی حرکت میں تبدیل کیا جاسکے۔ یہ تصور سراسر فاؤستی تہذیب کا قائم کردہ ہے' جس میں دیگر بنی نوع انسان کا دخل نہیں۔ مثال کے طور پر ارشمیدس نے اپنے آپ کو اس کا پابند نہ سمجھا کہ وہ ان میکانیات کی ترتیب میں تغیر پیدا کرے' جو اس نے تغیر کی تحیلاتی قوت سے مشاہدہ کی تھیں۔ کیا حرکت بالعموم ایک خالص میکانی مقدار ہے ؟ کیا یہ بصری تجربے کے اظہار کے لیے مقرر لفظ ہے؟ یا یہ کہ یہ بربنائے تجربہ حاصل شدہ تصور ہے؟ کیا یہ کوئی عدد ہے' جو تجربہ شدہ حقائق کی پیمایش کے کام آسکے؟ یا کوئی تصویر ہے جو اس عدد کے زیر عمل آچکی ہو ؟ اور اسکی نشاندہی ہوچکی ہو؟ اوز اگر طبیعات ایک روز اپنا یہ مفروضہ مقصد حاصل کرلے اور ایسے قوانین وضع کرسکے جو "حرکت" کا اہتمام کرسکیں' اور اس کے عقب میں عامل قوتوں کو دریافت کرسکے' جن کا بذریعہ حواس مشاہدہ کیا جاسکے ۔ یا اس کامرانی کی طرف صرف ایک قدم ہی اٹھایا جاسکے۔ تو کیا اس سے ہم اپنے مقصد میں کامیاب ہوجائیں گے؟ کیا اس کے باوجود ہمارے پاس میکانیات کی کوئی رسمی زبان موجود ہے' جو محض عقائد سے مختلف ہو؟ کیا اس کے برخلاف بعض اساطیری تصورات اور بنیادی الفاظ بعض تجربات پر مبنی نہیں ہیں ؟ جو ان کو مختلف اشکال میں ڈھالتے ہیں؟ اور امکانی شدت عطا کرتے ہیں؟ قوت کیاَ ہے؟ سبب کیا ہے؟ طریق عمل کیا ہے؟ کیا ان سب کی اپنی تعریفات پر مبنی طبیعات کا کوئی بنیادی مسئلہ موجود بھی ہے؟ کیا اس نوعیت کا کوئی مقصد موجود ہے جو صدیوں سے تشنہ تکمیل ہو؟ کیا یہ کوئی ناقابل تنسیخ تحیلاتی وحدت ہے' جو جس کے حوالے سے اس کے نتائج کا اظہار کیا جاسکے؟

ان سوالات کے جوابات متوقع ہیں۔ جدید طبیعات بطور سائنس ایک عظیم اشاراتی نظام ہے' جو اسماء اور اعداد پر مشتمل ہے' جن کی بنیاد پر فطرت اور میکانیات پر کام کرنے کے قابل ہوئے ہیں۔ لہٰذا اس سے ہم اس مقام کی نشاندہی کرسکتے جس کی منطقی تعریف ممکن ہے۔ مگر ایک تاریخی حصے کے طور پر یہ سب کچھ اتفاقات اور حادثات کا نتیجہ ہے۔ جو ان افراد کو پیش آئے' جنھوں نے اس موضوع پر کام اور تحقیق کا عمل سرانجام دیا۔ طبیعات اپنے مقصد کے لحاظ سے ایک طریق کار ہے اور اس کے نتائج کسی ثقافت کے اظہار کی حقیقی صورت کہے جاسکتے ہیں۔ بلکہ متعلقہ ثقافت میں ایک نامیاتی اور ثقافتی عناصر کا تعیری عنصر ہونے کی وجہ سے ہر نتیجہ علامت کی صورت اختیار کرلیتا ہے۔ جو ایک ثقافتی انسان کے شعور بیدار میں پایا جاتا ہے۔ جسے طبیعات کا طریق کار تصور کیا جاتا ہے۔ اس کے نتائج اس کی تحقیق کے طریق کار میں پہلے ہی سے مضمر ہوتے ہیں۔ اس کی دریافتیں (جو اس کے قابل اشاعت مسلمات سے مختلف ہیں) خالصتاً" اساطیری نوعیت کی ہیں۔ محتاط ماہرین مثلاً" جے بی میئر' فاراڈے اور ہرٹز بھی اس سے متفق ہیں۔ ہر قانون فطرت میں' جو طبعی طور پر خواہ بالکل درست ہو' ہمیں لاموسوم عدد اور اس کے اسم میں امتیاز قائم کرنا ہوتا ہے' جو ان کی واضح حدود کی نشاندہی کرے اور نظریاتی تشریح کی تکمیل کرے۔ یہ مسلمہ عمومی منطقی اقدار کی نمائندگی کرتا ہے۔ اعداد خالص ۔ یعنی مقصدی مکان۔۔۔۔ اور عناصر حدود۔ مگر یہ قواعد عمل بہرے ہیں۔ یہ

اظہار: $S = \frac{1}{2} G t^2$ کا کوئی مطلب برآمد نہیں ہوتا' الا آنکہ کوئی شخص ان حروف کو مخصوص الفاظ اور علامات سے مربوط کرے۔ مگر جس لمحے کسی مردہ علامت کو ملبوس کریں گے' یعنی اسے الفاظ کا جامہ پہنائیں گے۔ یعنی زندہ اور مردہ کو یکجا کردیں گے' اور ایسا مجموعہ تشکیل کریں گے جو دنیا میں قابل ادراک اہمیت کا حامل ہو' تو ہم مروجہ نظام کی حدود سے تجاوز کرجائیں گے۔ اس غرض کے لیے متعینہ یونانی لفظ کا مطلب ہے۔ تخیل (تمثال) ' روئت' اور یہی تصور ہے جو عدد اور حرف کے قاعدے سے فطری قوانین تشکیل کرتا ہے۔ ہر وہ شے جو اپنی ذات میں قطعی ہو' بے معنی ہے۔ اور ہر طبعی مشاہدہ اس طرح ترتیب دیا جاتا ہے کہ وہ بعض مخصوص اعداد قبل از وقت تصورات کے لیے ثبوت مہیا کرتا ہے۔ اور اس کامیاب موضوع کے اثرات ان مفروضات کو مزید قابل یقین بنادیتے ہیں۔ ان کے بغیر نتائج محض خالی اعداد کی صورت میں رہ جاتے ہیں۔ مگر فی الحقیقت ہم ان کو نہ ترک کرسکتے ہیں اور نہ ان کے بغیر رہ سکتے ہیں۔ ہر محقق بھی اپنے عمل میں ان تمام مفروضات کو شامل کرلیتا ہے' جن کا اسے علم ہوتا ہے۔ وہ اپنے آغاز کار ہی میں اپنے خیالات کو درست راہ میں متعین کرلیتا ہے۔ وہ اپنے منصوبے پر غیر شعوری طور پر حادی نہیں ہوتا۔ کیونکہ زندگی کی فعالیتوں کے لحاظ سے وہ اپنی ثقافت ہی کا ایک فرد ہوتا ہے اور اپنے ہی دور کی نمائندگی کرتا ہے۔اپنے مدرسہ ء فکر اور روایت کا پابند ہوتا ہے۔ اعتقاد اور علم داخلی تیقن کے دو مظاہر ہیں۔ ان دونوں میں ایمان مقابلتاً" قدیم تصور ہے' اور علم کی تمام شرائط پر حادی رہتا ہے۔ خواہ وہ کتنا بھی قطعی ہو۔ پس خالص اعداد کی بجائے یہ نظریات ہی ہیں جو طبعی علوم کی مدد کرتے ہیں۔ غیر شعوری طور پر حقیقی سائنس کی آرزو (اگرچہ یہ تکرار بیان ہی ہے) ثقافت کے باشندے کے ساتھ مخصوص ہے' جو اسے تشویش کی نگاہ سے دیکھتا ہے ' یہ تک پہنچتا ہے اور اس کے اندر عالم فطرت کے تصورات کا عکس دیکھتا ہے۔ معمولی انسان کے ذہن کے لیے محض پیمایش کی خاطر پیمایش کا عمل کبھی باعث تسکین نہیں ہوتا۔ اب اعداد کو راز فطرت کی کلید تسلیم نہیں کیا جاتا۔ کوئی بھی معقول انسان محض ان کی خاطر ان پر وقت ضائع نہیں کرے گا۔

کانٹ اپنی ایک مشہور تحریر میں لکھتا ہے کہ یہ جو کچھ بیان کیا گیا ہے۔ درست ہے "میں تسلیم کرتا ہوں کہ طبعی فلسفے کے ہر شعبے میں صرف یہ ممکن ہے کہ اس میں اسی قدر درست سائنس موجود ہوگی' جس قدر کہ اس میں ریاضی کا عمل دخل ہوگا" ۔اس موقع پر جو کانٹ کے ذہن میں ہے' وہ وجود کے میدان میں خالص حد بندی ہے۔ جہاں تک قواعد و طریق کار ' اعداد اور نظام کا تعلق ہے (کسی مخصوص سطح پر) وہ بھی اس میدان میں دیکھا جاسکتا ہے۔ مگر بغیر الفاظ کے کوئی قانون' یا صرف اعداد کے سلسلے پر مبنی قانون' جو محض دستاویز کے طور پر پڑھے جاسکیں ' ان کو کسی ایسے معقول طریق کار کے طور پر بھی تسلیم نہیں کیا جاسکتا۔ جو اس خالص حالت میں پوری طرح سے مؤثر ثابت ہوسکیں۔ ہر متبحر عالم کا تجربہ خواہ اس کا تعلق کسی بھی شعبے سے ہو' اپنے عمل کے ساتھ ایسا واقعہ بھی ہے' جو علامتی انداز میں متعلقہ عالم کے نظام تصورات پر حاوی رہتا ہے۔ وہ تمام قوانین جو الفاظ میں منتقل کردیے جاتے ہیں' احکام کہلاتے ہیں' اور انھیں فعال اور مضبوط تصور کیا جاتا ہے۔ اور اپنے مقصد کے لحاظ سے مکمل ہوتے ہیں۔ اور ان پر ایک ہی شے کا غلبہ ہوتا ہے اور وہ متعلقہ ثقافت ہے۔ جہاں تک اس ضرورت کا تعلق ہے' وہ ہر تحقیقی کام سے اصول موضوعہ یا لازمی شرط

ہوتی ہے۔ جہاں تک مذکورہ شرط کا تعلق ہے' اس کی دو اقسام ہیں۔ یعنی ایک ایسی ضرورت جس کی نوعیت روحانی اور حقائق زندگی سے ہو (کیونکہ یہ صرف انجام کا پہلو یا قضاؤ قدر پر منحصر ہے کہ ہر انفرادی تحقیق درست تاریخی راستہ اختیار کرے کہ اسے کہاں 'کب اور کس نہج پر آگے بڑھنا ہے)۔ اور اس ضرورت کی دوسری صورت یہ ہے' جو امر معلوم سے متعلق ہو۔ (جسے جدید یورپی فکر میں سلسلہ علت و معلول کا نام دیا جاتا ہے) اگر کسی طبعی قاعدے کے خاص اعداد علت و معلول کے تقاضوں کو پورا کریں' تو وجود' ولادت' مدت حیات کے نظریات سب قضاؤ قدر کے تحت ہوں گے۔

ہر حقیقت خواہ وہ کتنی سادہ ہو' اس میں آغاز ہی سے کوئی نہ کوئی نظریہ موجود ہوتا ہے۔ یہ ایک ایسی حقیقت ہے جس کا تاثر بیدار وجود پر عجیب طرح سے واقع ہوتا ہے اور ہر شے کا انحصار اس امر پر ہے کہ وہ وجود جس کے لیے اس کا وقوع ہوتا ہے یا ہوا تھا' وہ کلاسیکی تھی یا مغربی' روی تھی یا باروق۔ ایک چڑیا پر روشنی کی تیز رو ڈال کر دیکھیں اور اس کے بعد یہی عمل اس شخص پر کریں' جو اس کی طبعی تحقیق میں مصروف ہو۔ پھر یہ ملاحظہ کریں کہ چڑیا کے مقابلے میں اس عمل کا محقق پر کتنا زیادہ اثر ہوا ہے۔ جدید ماہر طبیعات بہت جلد ایسے عام الفاظ بھی فراموش کردیتا ہے۔ مثلاً" مقدار' کیفیت ' طریق کار تغیر کیفیت یا تغیر جسم ' حالانکہ یہ تمام صورتیں مغربی تصورات کی ترجمان ہیں۔ ان الفاظ سے ہیجان پیدا ہوتا ہے اور ان تصورات سے اہمیت احساس کا انعکاس ہوتاہے۔ جو انتہائی لطیف ہے ۔کیونکہ اس کی ترجمانی کے لیے موزوں الفاظ ہی موجود نہیں۔ جن کی مدد سے اسے کلاسیکی یا مجوسی ثقافتوں کو ابلاغ کیا جاسکے۔ بعینہ ان کی تخیلات اور افکار کی لطافتیں ہمارے فہم و ادراک سے بالا ہیں۔ ہر شے کے ادراک کی یہی کیفیت ہے ۔ کیونکہ یہ عمل اسی نظام احساس کے تحت ہے' اور اگر ایسا ہی ہے تو بلند آہنگی میں بھی اس کی یہی صورت ہوگی ۔ ایسے پیچیدہ ذہنی مقاصد جن کی بنا پر کش مکش ' توانائی کی ایک مقدار' حرارت کی ایک مقدار' احتمال پیدا ہو' ان میں سے ہر شے میں اس کی ایک اسم بامسمی سائنسی اساطیری داستان موجود ہوتی ہے۔ ہم ان تصوراتی تخیلات کو غیر عصبیتی تحقیق پر مبنی سمجھتے ہیں۔ جو بعض شرائط سے مشروط ہوتی ہیں اور یقینی طور پر قابل قبول مگر اپنے دور کا درجہ اول کا سائنس دان ارشمیدس بھی ہمارے دور کے سائنس دانوں کا رویہ دیکھ کر اپنے آپ کو مجبور محض سمجھتا' کہ نظریاتی طبیعات میں کس طرح ہر شخص اپنے رائے کا اظہار کرتا ہے اور من مانے مضحکہ خیز تصورات کو سائنس میں شامل کرتا ہے اور اس سے بڑھ کر یہ حقیقت کہ ان تصورات میں ان کی تعداد کتنی کم ہے۔ جن کو حقیقی سائنس قرار دیا جائے۔ یا جنھیں سائنسی بنیادوں پر جائز نتائج کہا جاسکے۔ وہ یہ ضرور کہتا "کیا واقعی اب حقائق کی صورت ایسی ہوچکی ہے؟" اور پھر وہ ان حقائق اور عوامل کی طرف متوجہ ہوجاتا' جو اس نے ثابت کیے تھے۔ اور جو اس کی ذہانت اور بصارت کے مرہون منت تھے اور ان نظریا۔ کو دہراتا جن کو ہمارے سائنس دان ازراہ تمسخر سنتے۔

پھر وہ کون سے حتمی نتائج ہیں۔ جن کو بنیادی اہمیت حاصل ہے اور جو داخلی طور پر منطقی تیقن کے ساتھ طبیعات کے میدان میں پیش کیے گئے ہیں؟ تعقیب نور روان برق پارے' طیران اور ٹکراتے ہوئے

ذرات باد' مقناطیسی میدان برقی رو اور برقی لہریں ۔ کیا یہ سب کے سب فاؤستی دریافتیں نہیں ہیں ؟اور رومانی آرایشوں سے مشابہ نہیں ؟ رومی فن تعمیر کی عمودی نوعیت ۔ وائکنگ کی تاریک سمندروں میں مہمات ' کولبس اور کوپرنی کس کی آرزوئیں' کیا فاؤستی کامرانیاں نہیں؟ کیا یہ رنگ دبو کی تصویر کائنات بھی دیگر فنون لطیفہ روغنی مصوری اور مزامیری موسیقی کے شانہ بشانہ محو سفر ہے ؟ کیا یہی ہماری تمناؤں کی سمت نہیں ہے ؟ اور کیا ہم تیسرے بُعد کے لیے یہی جذبات نہیں رکھتے؟ جب ہم علاماتی زبان میں اظہار کریں تو یہی ہمارے تخیلات فطرت کی تصویر اوز روح کی تمثال ہوگی۔

(۲)

اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ تمام "ادراک فطرت" مع بدیہات کی بنیاد مذہب پر ایمان ہے۔ خالص میکانیات جو ماہر طبیعات نے پیش کی ہیں۔ بطور حتمی صورت 'جس سے اس کا فرض منصبی (اور اس کی تمام میکانکی تخیلات کے مقاصد) یہ ہے کہ فطرت کو ایک عقیدے کے طور پر پیش کرے۔ یعنی تمام رومی ارتقا جو صدیوں پر محیط ہے ' اسے مذہبی تصویر کی صورت میں سامنے لائے۔ کیونکہ اسی عالمی تصویر کی بنیاد پر طبیعات جو مغربی ذہانت کا نتیجہ ہے' وجود میں آئی ہے۔ ایسی کوئی اور سائنس نہیں۔ جو اس طرح غیر شعوری طور پر وجود میں آئی ہو۔ جس پر تحقیق کا انصرام موجود نہیں اور جس کا وجود ابتدائے ثقافت کے قدیم دور سے منسلک ہو۔ کوئی بھی ایسی طبعی سائنس موجود نہیں' جس کے عقب میں مذہبی تصورات موجود نہ ہوں۔ اس میں کیتھولک مسلک اور مادیت کے نظام موجود اختلاف، کا بیان مقصود نہیں۔ دونوں مختلف الفاظ میں ایک ہی حقیقت کا بیان کرتے ہیں' بلکہ جمالیاتی سائنس بھی ایک مذہب کی پابند ہے۔ جدید میکانیات بھی مذہبی ایمان ہی کا مظہر ہیں۔

جب آئی اونی تعیلز میں اور باروق باکون میں اپنی معراج کو پہنچے اور انسان نے اپنی رہایش کے لیے شہری سکونت کو حاصل کرلیا۔ تو اس کا شعور تنقیدی سائنسی علوم کی طرف مائل ہوا۔ اس کے برخلاف اپنی ابتدائی دیہی زندگی میں وہ مذہب کی طرف زیادہ مائل تھا۔ اب اس کا اشیاء کی جانب رویہ اعلیٰ نوعیت کا ہوگیا اور اس نے سوچا کہ حقیقی علم کے حصول کے لیے یہی رجحان کلیدی اہمیت کا حامل ہے۔ اس نے اپنے مذہب کے تجربات کی روشنی میں وضاحت شروع کردی ۔ اور نفسیاتی توجیہات کا سہارا لیا۔ بالفاظ دیگر اس نے اس قوت سے دوسری قوتوں پر فتح حاصل کرنے کی کوشش کی۔ اعلیٰ ثقافتوں کی تاریخ یہ ظاہر کرتی ہے کہ سائنس ایک عبوری منظر ہے۔ اور یہ ان کے طریق حیات کی خزاں اور سرما ہی سے متعلق ہے اور کلاسیکی ' ہندی' چینی اور عربی فکر میں وہ زوال موجود ہے' جو اسے چند صدیوں میں ختم کردے گا۔ کلاسیکی سائنس کینائی اور ایکشیم کی جنگ کے دوران کی مدت ہی میں ختم ہوگئی۔ اور اس کے بعد مذہب کے متعلق عالمی تصور نظر ثانی کی طرف مائل ہوگیا۔ یہی وہ مقام ہے' جہاں سے مغربی فکر نے ارتقاء کی سمت سفر کا آغاز کیا۔ کلاسیکی ارتقاء کی حدود کا یہاں خاتمہ ہوگیا۔

یہ امر قرین انصاف نہیں کہ ذہنی ارتقاء کے سفر میں کسی ایک قوم یا خطے کی دوسرے پر برتری ثابت کی جائے۔ ہر بحرانی سائنس ' ہر اساطیر یا ہر مذہب کی طرح' باطنی ایمان اور یقین پر مبنی ہوتی ہے۔ اس ایمان و یقین کی مختلف صورتیں ہیں' جو اس کی تشکیل اور صدا دونوں میں پائی جاتی ہیں۔ ان کو مختلف اصول قرار دینا مناسب نہیں۔ لہٰذا اگر طبعی سائنس کی طرف سے مذہب کو ہدف ملامت بنایا جائے تو اس کا اثر دونوں پر ہوگا۔ ہم احتمالات کا شکار ہیں اور ان مفروضات کے قائل ہیں کہ ہم "حقیقت" کو ثابت کرسکیں گے 'اور علمیات جسم انسانی کے تصورات کو تبدیل کرسکیں گے۔ حقیقت یہ ہے کہ ایسے متبادل تصورات کا کوئی وجود ہی نہیں ہے۔ ہر وہ تصور جو آج تک وجود میں آیا' وہ اس کے خالق ہی کا انعکاس ہے۔ یہ مقولہ کہ انسان نے خدا کو اپنے وجود کی صورت میں تخلیق کیا' ہر تاریخی مذہب کے متعلق درست ہے۔ اور اسی طرح ہر طبعی نظریئے کے متعلق بھی جواز کا حامل ہے۔ کلاسیکی سائنس دانوں کا تصور یہ تھا کہ روشنی مادی قوی ذرات کا ناظر کی آنکھ پر ورود ہے' اور عربی فکر جو یہودی اور ایرانی مفکرین کے عہد میں بھی موجود تھی۔ عدسہ' صدفیہ' اور یومیا تھیٹا (اور پروفائری بھی) کے نزدیک اشکال اور الوان کو بغیر کسی مدد کے قابل بصارت سمجھا جاتا تھا۔ اسے جادو یا روحانی عمل سمجھا جاتا تھا۔ مگر یہ صرف قوت باصرہ کو کرہ چشم میں مقیم سمجھنے کا تصور تھا۔ ابن الہیثم' ابو سینا اور اخوان المسلمین نے یہی درس دیا تھا۔ اور نور کا بطور قوت' تصور بطور محرک ۱۳۰۰ء میں عام تھا۔ اور فرانسیسی جراحان چشم میں نیکینہ کے البرٹ کا نام مشہور ہے۔ بوریدان' ار-ستم ' مجدد ہندسہ کے بانیان میں شمار ہوتے ہیں۔ تاریخی ارتقاء میں ہر ثقافت نے اپنا حصہ ادا کیا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ اس کے تصورات طریقہ ہائے کار صرف اسی کے حالات اور پس منظر کے تحت درست ہوں۔ مگر ان کے امکانات کی حقیقت ہر مقام اور دور میں قائم رہتی ہے۔ مگر جب کوئی ثقافت اپنے اختتام کو پہنچتی ہے۔ اور اس کے تخلیقی عناصر---- قوت متخیلہ ' اور علامتی نظام ----- ختم ہوجاتے ہیں' تو اس میں صرف خالی تصورات قواعد۔ ڈھانچے اور مردہ نظام باقی رہ جاتے ہیں۔ جن کو دوسری ثقافتوں کے لوگ لفظ بلفظ پڑھتے ہیں۔ اور انھیں بے معنی محسوس کرتے ہیں' اور ان کی کوئی قدر و قیمت نہ ہونے کی وجہ سے یا تو انھیں ایک طرف رکھ دیتے ہیں یا فراموش کردیتے ہیں۔ وہ زندہ بنی نوع انسان ہی ان کے مردہ جسم میں روح پھونکتے ہیں۔ اور اپنی داخلی قوت کی بنا پر ان کو توانائی بخشتے ہیں۔ لہٰذا اس کا نتیجہ یہ ہے کہ طبیعات کی کسی مکمل سائنس کا کوئی وجود نہیں ہوتا۔ یہ ہے کہ ہر ثقافت میں سائنس کے بعض شعبے وجود میں آتے ہیں۔ اور اسی انفرادی ثقافت میں گم ہوجاتے ہیں۔

فطرت کے متعلق کلاسیکی انسان نے اپنا بلند ترین شاہکار عریاں مجسمات کی صورت میں تخلیق کیا' اور اس کے نتیجے میں ایک جامد اجسام کا سلسلہ چل نکلا۔ یہی تصور طبیعات ان کے پاس رہ گیا۔ عربی ثقافت نے اپنا فنی ذوق مسجدوں کی محرابوں میں دریافت کیا' اور اسی عالی تصور کے تحت علم کیمیا کو دریافت کیا۔ اور پراسرار حقائق کے متعلق تصورات کی تخلیق کی۔ مثلاً" سیمابی فلسفے کے تصورات 'جو نہ مادہ ہے نہ قدر' مگر ایک ایسی شے جو دوسری رنگین دھاتوں کے ہمراہ پائی جاتی ہے اور ایک دھات کو دوسری میں تبدیل کیا جاسکتا

زوالِ مغرب (جلداوّل)

ہے فاؤستی انسان کے تصور فطرت کا نتیجہ غیر محدود اور متحرک تھا۔انھوں نے فاصلاتی طبیعات پر کام کیا۔ کلاسیکی سائنس دان تو کیت اور ہیئت تک محدود رہا اور عرب (فلسفہ سپونی زست کے تحت) مادے اور اس کی خفیہ صفات کے متعلق تحقیق کرتے رہے ۔ جبکہ فاؤستی سائنس دانوں نے "قوت اور مادے" کے موضوع پر تحقیق کی۔ شمسی نظریات صرف وجدان کا نتیجہ ہیں۔ مجوسیوں کا کیمیا کا خاموش علم' رحم وکرم کا نتیجہ ہے۔ (اگرچہ اس میں بھی میکانیات کا مذہبی پہلو نکتہ رسی پیدا کرتا ہے)۔ جبکہ فاؤستی ماہرین نے اپنی ابتدا ہی عملی مفروضات سے کی ۔ یونانیوں نے سوال اٹھایا کہ وجود مرئی کی روح کیا ہے؟ مگر ہم یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ غیر مرئی اشیاء عالم تکوین میں لانے کے لیے کون سی قوتیں درکار ہیں؟ وہ مرئی اشیاء کے وجود پر مطمئن تھے۔ مگر ہم فطرت کے حقائق اور مطلوبہ تجربات کو اہمیت دیتے ہیں۔

جب مسائل کی تشکیل مکمل ہوجاتی ہے' اور ان سے عہدہ برآ ہونے کے طریق بنیادی تصورات کے ساتھ درست ٹھہرتے ہیں' تو وہ متعلقہ اور صرف متعلقہ واحد ثقافت میں علامات کی حیثیت سے قبول کرلیے جاتے ہیں۔ اس مقصد کے لیے کلاسیکی ثقافت نے جو تین اصطلاحات وضع کی تھیں ' ان کا ترجمہ ہماری زبان میں ممکن نہیں۔ پہلے لفظ کا ترجمہ "راس المال" یا "عدد متبائن" کیا جاسکتا ہے۔ یہ دونوں ترجمے شمسی مضمرات کے مطابق نہیں۔ بلکہ الفاظ کا مغز نکال کر گھونگا بنادینے کے مترادف ہیں۔ اور کلاسیکی مزاج کے بھی خلاف ہیں۔ دوسرا لفظ اس مفہوم کو ادا کرنے کے لیے ہے۔ جو کلاسیکی انسان نے خلا میں حرکات کے مشاہدے کے نتیجے میں قائم کیا تھا۔ اسے وہ اجسام کے "تبدیل مقام " کے طور پر سمجھتا تھا۔ اس کے مقابلے میں ہمیں جو حرکت کا تجربہ ہوا ہے' ہم اسے "طریق کار" یا 'آگے بڑھنے' کے عمل سے تعبیر کرتے ہیں۔ اس سے ہم سمتی توانائی کا تصور قائم کرتے ہیں۔ جو ہمارے خیال کے مطابق فطرت کی ایک صفت ہے۔ کلاسیکی ناقد فطرت ہر معلوم کو دوش بدوش باہم پیوست کیفیات میں محسوس کرتا تھا اور ہر شے کی حقیقی بو قلمونی سے تعبیر کرتا تھا۔ اور اس طرح اس نے عناصر اربعہ کا تصور قائم کیا۔ "ارض" ایک جامد حقیقت "آب" غیر جامد مادی حقیقت' اور باد ایک غیر مادی حقیقت اور "نار" جو فی الذات سب سے طاقت ور ہے' اور کلاسیکی ذہن کے مطابق یہ بھی قائم بالذات تھی۔ عربوں کا قائم کردہ عناصر اور اخلاط کا تصور' یونانیوں کے برعکس نہایت عمدہ اور مکمل تھا۔ جس سے کائنات کی تشکیل و تعبیر کے مضمرات اور قابل بصارت اشیاء کی ماہیت پر روشنی پڑتی تھی۔ اگر ہم اس احساس کے کسی حد تک قریب جانے کی کوشش کریں' تو ہمیں جامد اور مائع کی شامی تعبیرات اس سے مختلف معلوم ہوں گی۔ جو یونانی ارسطو نے قائم کی تھیں۔ یونانیوں نے عناصر کو مادیت کے تصور سے مشاہدہ کیا' جبکہ شامیوں نے ان کی معجزاتی صفات کو اہمیت دی۔ اس لیے ان کے تصورات سے عناصر کی کیمیائی صفات کا تجربہ ہوتا ہے۔ جسے قدیم دور میں جادو یا سحر قرار دے دیا گیا۔ یعنی کوئی خفیہ ہاتھ (علت) ان کی تشکیل یا تبدیلی کے عقب میں کار فرما رہتا ہے۔ (اور یہی اشیاء دوبارہ اپنی اصل حالت میں منتقل ہوجاتی ہیں)۔ اور اس عمل میں وہ ستاروں کے اثرات کا بھی ذکر کرتے تھے۔ کیمیادان نے اس صنائی کی حقیقت پر سخت شبہات کا اظہار کیا ۔ یونانی ماہرین ریاضی ' ماہرین طبیعات اور شعراء کے ان تصورات کو غلط سمجھا' اور تصور جسد (یا اجسام کے غلط تصور کی) سختی سے تردید کی۔ اسے امید تھی۔ کہ وہ ان کی سائنسی حقیقت کو

سمجھ لے گا۔ یہ ایک بت شکنی کی تحریک تھی جو اسلام کی طرح صداقت پر مبنی تھی۔ اسی طرح باز فلی اور بوگوی بھی تھے جو اپنے اپنے عہد میں حقیقت پر ست تھے۔ ان حقائق سے فطرت کے تناظری حقائق کے اعتقاد کی نفی ہو جاتی ہے' اور یہ اعتقاد ختم ہو جاتا ہے کہ یونانی کوئی بڑے مقدس اور محترم تھے۔ حضرت عیسیٰ (علیہ اسلام) کی ذات کے متعلق اختلاف' جس کا اظہار قدیم مجالس ہی میں ہو گیا تھا' جس کے نتیجے میں سٹوری اور یک طبیعتی ' مسالک وجود میں آئے۔ یہ بھی ایک ایسا مسئلہ ہے جس کا تعلق کیمیائی ترکیب سے ہے ۔ کلاسیکی دور کے کسی فلسفی کے ذہن میں یہ کبھی نہ آتا کہ وہ ایسی حالت میں ان مسائل پر تحقیق کرتا جبکہ وہ ان سے انکاری بھی ہوتا اور انھیں ان کی موجود شکل میں ختم بھی کرنا چاہتا ۔ یہی وجہ ہے کہ کلاسیکی دور میں کیمیا کا کوئی وجود نہ تھا۔ اور کسی ایسی شے کی ترکیب کے متعلق کوئی نظریات موجود نہ تھے' جو سورج دیوتا کی قدرت و قوت کے منافی ہوتے ۔

عربوں کے کیمیائی شعور اور طریق کار نے دنیا کو جدید حقائق سے سرفراز کیا ۔ اس کی دریافت نے شمسی سائنس کو ایک ہی ضرب میں پاش پاش کر دیا ۔ جس میں جامد میکانیات کے سوا اور کچھ نہ تھا۔ اس علم میکانیات سے ہر مس ٹرس میجسٹس کا نام منسلک ہے' جو سکندر یہ میں اسی زمانے میں رہتا تھا جبکہ بطلیموس بھی وہاں مقیم تھا' اور ڈائیو فینٹس بھی وہیں تھا۔ اسی طرح یہ وہی دور تھا ۔ مگر یونانیوں کے ہاں علم کیمیا کا کوئی تصور نہ تھا ۔ عربوں کے تصور کیمیا میں جب مغربی ریاضی کا ارتباط پیدا کیا یعنی نیوٹن اور لیبنز کے اس عمل سے مغربی علم کیمیا کا آغاز کیا اور اس کے بعد مغربی علم کیمیا عربوں کے اثر و رسوخ سے سطاحی (۱۶۶۰-۱۷۳۴) نے بے نیاز کر دیا اور اس کے نظریہ مایہ احتراق نے قبولیت حاصل کی کیمیا اور ریاضی یکساں طور پر خالص تجزیاتی علوم قرار پائے ۔ اس سے قبل پار سے بوس (۱۴۹۳- ۱۵۴۱) نے عربوں کے سونا بنانے کے عمل کو ادویات سازی کی سائنس میں تبدیل کردیا تھا۔ یہ ایک ایسی تبدیلی تھی جسے عالمی احساس میں تغیر ہی سے قیاس کرنا چاہیے۔ پھر رابرٹ بائل (۱۶۲۷- ۱۶۹۱) نے تجزباتی طریق دریافت کیا اور اس کے ساتھ ہی عناصر کا مغربی تصور وجود میں آیا۔ مگر تبدیلیوں کا عمل میں آنا غلط نہ سمجھا جائے ۔ مگر جسے جدید علم کیمیا کی دریافت کہا جاتا ہے اور سطاحی لاوا سٹر نے جو کچھ پیش کیا' اسے آپ کچھ بھی کہیں مگر وہ کیمیا نہیں ہے' یعنی وہ تصورات نہیں ہیں جس میں آپ عناصر فطرت کا مطالعہ کیمیائی اصولوں کے تحت کر سکیں۔ فی الحقیقت ان کے عمل نے حقیقی کیمیا کا خاتمہ کردیا۔ اور اسے خالص محرکات کے جامع نظام میں تبدیل کردیا۔ اور اسے میکا نکیت میں ڈھال دیا' جو باروق کے دور میں گلیلو اور نیوٹن کی وجہ سے وجود میں آیا تھا۔ امپیڈ و کلیز کے عناصر جسمیت کی کیفیت بیان کرتے ہیں مگر لیوو سٹر جس کا نظریہ احتراق جلد ہی آکسیجن کی علیحدگی کا باعث بنا (۱۷۷۱ء) نے توانائی کے نظام کو انسانی مرضی کے تابع کردیا۔ اور جامد اور مائع صرف ایسی اصطلاحات رہ گئیں' جن سے سالمات کے مابین تناؤ کے روابط کا بیان کیا جاسکے ۔ ہمارے تجزیہ و ترکیب کے مطابق فطرت کا پیچھا نہیں کیا جاتا' بلکہ اس کی تسخیر کی جاتی ہے ۔ جدید کیمیا جدید عملی طبیعات ہی کا ایک باب ہے' جن کو ہم سکونیات' کیمیا یا حرکیات کہتے ہیں اور جدید سائنس میں استعمال کرتے ہیں۔ یہ محض روایاتی امتیازات ہیں اور ان میں عمیق معانی موجود نہیں اور فی الحقیقت یہ شمسی مجوسی اور فاؤستی ارواح کے

طبیعاتی نظاموں کے امتیازات کو ظاہر کرتے ہیں' کیونکہ یہ انھیں ثقافتوں کی تخلیقات ہیں' اور انھیں اپنی اپنی ثقافت ہی میں جواز اور قبولیت حاصل تھی ان شعبہ ہائے علم کی تطبیق میں (ہر ایک کے سامنے ایک) دنیا میں اور علوم بھی موجود ہیں۔ مثلاً " اقلیدسی ہند سے کی ریاضی ' الجبرا ' اور ارتفع تجزیات ' اور مجسمہ سازی کا فن منقش اور مکالمی نغمہ نگاری۔ ہمیں طبیعات کی تینوں انواع میں امتیاز قائم کرنا ہوگا (یہ خیال رہے کہ دیگر ثقافتوں میں اور کئی اقسام کا وجود بھی ہو سکتا ہے) ہر ثقافت کا حرکت کا نظام ایک دوسرے سے مختلف ہوگا۔ آپ اسے تنظیم کیفیات کا نظام' پنہاں قوتیں اور طریقہ ہائے کار بھی علی الترتیب کہہ سکتے ہیں ۔

(۳)

اب انسانی فکر کے اس رجحان کا ذکر کیا جاتا ہے (جسے ہمیشہ سرسری طور پر بیان کردیا جاتا ہے) جس میں فطرت کو گھٹا کر پیش کیا جاتا ہے ۔ اس غرض کے لیے سادہ مقداری معیار کی اکائیاں استعمال کی جاتی ہیں بعض میں علت و معلول کے اصول ' پیمائش اور شمار کے پیمانے استعمال کیے جاتے ہیں اور انھیں میکانی تفرقات کہا جاتا ہے۔ اس کا وجود کلاسیکی ' مغربی اور ہر امکانی طبیعات میں جوہری نظریات کے حوالے سے کیا جاتا ہے۔ ہندوستانی اور چینی حوالوں میں تو ہم صرف اتنا ہی کہہ سکتے ہیں کہ ان ثقافتوں میں ان نظریات کا کبھی وجود تھا ۔ عربی نظریات اتنے پیچیدہ ہیں کہ اب بھی ان کی وضاحت نہیں کی جاسکتی۔ مگر ہم اپنی اور شمسی سائنسوں کے متعلق ضرور علم رکھتے ہیں' اگرچہ ان میں متعدد علامتی اختلافات موجود ہیں' پھر بھی ان کا حسب ضرورت مشاہدہ کیا جاسکتا ہے ۔

کلاسیکی جو ہر ایک شکل مصغر ہے جبکہ مغرب میں یہ کم از کم مقدار ہے۔ اور یہ مقدار توانائی کی بھی ہو سکتی ہے۔ ایک صورت میں تو یہ محسوسیت' حوای قرب ' ہے' جبکہ دوسری طرف اس تصور کی بنیاد محویت پر ہے۔ جدید طبیعات میں جوہریت جس میں نہ صرف ڈیلٹون کا کلیہ کیمیائی ذرات شامل ہے' بلکہ برقیات بھی شامل ہیں ۔ اور حر حرکیات کی مقدار۔ حقیقی فاؤستی داخلی قوت پر زیادہ سے زیادہ مطالبات پیش کرتی ہے' جن کا تعلق ارفع ریاضی سے ہے۔ (مثلاً " غیر اقلیدسی ہندسہ ' اور جماعت بندی کا نظریہ) یہ ایسے مسلمات ہیں جنھیں عام قاری سمجھنے سے قاصر ہے۔ مقدار عمل سے مراد عناصر کی وہ توسیع ہے جو کسی شے کی کسی بھی قسم کی صفت مدرکہ سے متعلق ہو' اور جسے قوت لامسہ یا باصرہ سے ادراک میں نہ لایا جاسکے ۔ اس کے لیے " شکل " کی اصطلاح معانی کا حق ادا کرنے سے قاصر ہے ۔ یہ ایک ایسی شے ہے جو کلاسیکی دور کے محقق کے لیے قطعاً" ناقابل تصور ہے۔ ایسے محققین میں لیسپز' موناؤز اور مبالغہ آمیز حد تک ر تھر فورڈ کی تصویر جو ہرات شامل ہیں' جن میں سیارگان کے منفی جوہرات کو مثبت طور پر بار دار کرنے کا تصور شامل ہے' ایسی ہی ایک تصویر بیلز بوہر نے تیار کی' جس میں پلانک کے تصور مقدار کو زیر عمل لایا گیا ۔ لیوسی پس اور دیمو قریطس کے ذرات کی صورت اقدار مختلف تھی۔ یہ کہنا چاہیے کہ وہ صرف منائی کی اکائیاں تھیں' جیسا کہ ان کے نام سے ظاہر ہے' وہ ناقابل تقسیم تھیں' مگر صرف منائی کے زیر عمل انھیں ناقابل تقسیم کہا

جاسکتا تھا۔ مغربی طبیعات میں جوہرات جن کے لیے انفرادیت کے معانی مختلف ہیں ' بالکل موسیقی کے موضوعات اور اعداد سے مشابہ ہیں۔ ان میں لرزش اور اشعاع انگیزی اور ان کے فطرت سے روابط اور طریق کار حرکت کے لیے تحریک کا باعث بنتے ہیں۔ کلاسیکی ماہر طبیعات اس پہلو کا جائزہ لیتا تھا اور مغربی ماہر طبیعات ان کی تکوینی تصویر کے عناصر کی حتمی صورت پر عمل کرتے ہیں۔ جن میں مادے اور ہیئت کی مختلف حالتیں شامل ہوتی ہیں۔

جوہر کے متعلق بھی رواقی اور اشتمالی نظریات موجود ہیں۔ ان الفاظ سے مراد جامد صناعی اور متحرک معاون موسیقی کے علی لترتیب معانی ہیں۔ ان اشیاء کا متعلقہ اخلاقیات کے تصور سے تعلق اس نوعیت کا ہے کہ ہر قانون اور ہر تعریف دونوں پر مشترکہ طورپر قابل اطلاق ہے۔ ایک طرف تو دیمو قریطس کا جوہرات کے متعلق خلط ملط تصور ہے ' جو بیمار ذہن کی پیداوار معلوم ہوتے ہیں اور اس نے اور سوفاکلیز نے محض اندھا دھند پیش کردیے تھے اور اوڈی پس کی طرح ان کے دماغوں پر حاوی رہے۔ دوسری طرف تجریدی قوت کے نظام کے نشانات جو باہم موافقت ' جارحیت اور پوری توانائی کے ساتھ سرگرم عمل خلا (بطور میدان) میکبتھ کی طرح ہر مدافعت پر قابو پار ہے۔ ہیں ان بنیادی احساسات کی مخالفت میکانی فطری تصویر کی تشکیل کرتی ہے۔ لیوسی پس کے خیال کے مطابق جوہرات اپنے طور پر فضا میں اڑتے پھرتے ہیں' دیموقراطیس ان کو محض تغیر مقام کا رد عمل قرار دیتا تھا۔ ارسطوان کی انفرادی حرکات کو حاد ثاتی عمل قرار دیتا تھا۔ امپی ڈوکلیز ' محبت اور نفرت کا ذکر کرتا ہے۔ اناکساگورس انھیں وصال اور افتراق کا نام دیتا ہے۔ یہی سب معاملات کلاسیکی المیئے کے عناصر بھی ہیں۔ اسی طرح ایتھنی عہد کے اعداد بھی باہم منسلک ہیں۔ مزید برآں اور منطقی طورپر یہ کلاسیکی سیاست کے عناصر بھی ہیں۔ ملک میں چھوٹے چھوٹے شہر بھی ہیں جنھیں سیاسی جوہر کہا جا سکتا ہے' جو ساحلوں اور جزیروں میں آباد ہیں۔ ان میں سے ہر ایک سختی سے اپنا تحفظ کرتا ہے۔ جس کے لیے ان کو مدد کی ضرورت رہتی ہے اور وہ حماقت کی حد تک اپنے علاقے میں محصور رہتے تھے۔ اس کے نتیجے میں کلاسیکی تاریخی روایات میں منصوبہ بندی کی کمی ہے۔ آج اگر آسمان چھو رہی ہے تو کل تحت الثریٰ میں ہوگی۔ اور اس کے مقابلے میں سترھویں اور اٹھارویں صدی کی موروثی ریاستیں سیاسی میدان میں قوت کا مظہر تھیں۔ جن میں وزارتیں اور سفارتی نظام مؤثر خدمات بجا لاتے تھے' اور جامع نقطہ نظر کے حامل تھے۔ کلاسیکی تاریخ اور مغربی تاریخ کی روح کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ دونوں کو آمنے سامنے رکھ کر مطالعہ کیا جائے' یہی نقطہ نظر دونوں جوہری تصورات میں موجود ہے۔ گلیلو جس نے قوت کا تصور تشکیل دیا اور ملیسیز جس نے عناصر کی نشاندہی کی دیمو قریطس اور لیبنز نے ' ارشمیدس اور ہیلم ہو لٹز اگرچہ مختلف ثقافتوں سے متعلق تھے' مگر ہمعصر ہونے کی وجہ سے ایک ہی دور کے نمائندے سمجھے جاتے ہیں۔

مگر جوہری نظرے اور اخلاقی نظریے کے مابین مشابہت کا عمل اس سے بھی آگے تک عمل پیرا ہوتا ہے۔ اس کا مظہر فاؤسٹی روح میں ہوا ہے' جو تکوینی لحاظ سے حال مطلق سے آگے نکل جاتا ہے۔ جس کے احساس میں تنہائی اور جس کی آرزو پر لامتناہیت حاوی ہے۔ اس لیے وہ اپنے تمام حقائق میں تنہائی ' فاصلے اور تجریدیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔ اس کی عوامی زندگی اور فنی اور روحانی دنیا میں یہ عنصر موجود رہتا ہے۔

فاصلے کا یہ المیہ (نطشے کے تصور کے مطابق) کلاسیکی دور میں نا معلوم تھا۔ جس میں کہ ہر شے حال مطلق ' قرب اور معاشرے کی مدد کی طالب تھی۔ یہی فرق باروق اور آئی عونک ثقافتوں میں امتیاز پیدا کرتا ہے' اور قدیم ایتھنیوں کی ثقافت کو علیحدہ کرتا ہے اور یہی المیہ جو ایک ہیرو کی کامرانیوں اور دوسرے کی ناکامیوں کو بیان کرتا ہے۔ مغربی طبیعات کی کشاکش میں موجود ہے۔ یہی کشاکش کا تصور ہے جو دیمو قریطس کی سائنس کے اصولوں عمل اور رد عمل میں مفقود ہے۔ اور اس کے نتیجے میں فضائے بسیط اور فضائے تمثال کا تقابل بھی موجود نہیں' اسی طرح عناصر عزم کلاسیکی تصور کی روح میں شامل نہیں۔ کلاسیکی بنی نوع انسان ' یا آبادی ' یعنی ریاستیں یا عالمی تصورات میں صرف جنگ و جدل ' حسد اور نفرت کا دور دورہ ہے۔ مگر داخلی کشمکش ' سنجیدہ آرزو برائے فاصلاتی اتصال تنہائی اور معراج کے نتیجے میں ان کے تصور جوہرات کے اتصال کے لیے کائنات میں کوئی عامل موجود نہ تھا۔ اصول کشمکش (جو سیاسی تاریخ میں پروان چڑھا) اس کا کلاسیکی زبانوں میں ترجمہ ہی نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے اس کا کلاسیکی اذہان کو ابلاغ بھی ممکن نہیں۔ حالانکہ یہی نظریہ مغربی ماہرین طبیعات کے لیے بنیادی نوعیت کا حامل ہے۔ یہ جن نظریات کا ماحصل ہے ان میں توانائی' فطرت کا عزم لی القوت ' شامل ہیں۔ اندریں حالات ہمارے لیے یہ اسی قدر ناگزیر ہے' جس طرح کہ کلاسیکی فکر کے لیے یہ ناممکن تھا۔

(۴)

پس ہر جوہری نظریہ تجربے کی بجائے ایک اساطیر ہے۔ ہر ثقافت میں یہ اس دور کے ماہرین طبیعات کی تخلیقی قوتوں کا مظہر ہے۔ جس میں ان کی ذات اور تصورات کی روح جلوہ گر ہوتی ہے۔ یہ تنقید کا قبل از وقت قائم کردہ تصور ہی ہوگا' اگر یہ فیصلہ کر لیا جائے کہ احساس ہیئت اور احساس عالم میں یک گونہ توسیع کا عمل موجود ہے۔ اگر مفکر یہ تصور کرتا ہے کہ وہ حیات کے عناصر کا انقطاع کر سکتا ہے' تو وہ یہ حقیقت فراموش کردیتا ہے کہ ادراک کا تعلق اشیائے مدرکہ سے ہے' جیسا کہ سمت کا وسعت سے' اور یہ صرف عمل حیات ہی ہے' جو اپنے لیے معیار کی صفت اور احساس کے عمق میں وسعت عطا کرتا ہے جو فضائے بسیط یا "مکان" کی صورت اختیار کرتی ہے۔ وسعت کی تشکیل مدرکہ 'تکوین مدرکہ کی حقیقی صورت ہے۔

ہم اس سے قبل بیان کرچکے ہیں کہ تجربہ عمق کی اہمیت فیصلہ کن ہے۔ جو روح کی بیداری سے مشابہت رکھتی ہے۔ اس لیے وہ روح کی خارجی دنیا کی تخلیق کا سبب ہے۔ حواس کا تجربہ صرف طول اور عرض پر محیط ہوتا ہے۔ اور عمل حیات اور ناگزیر عمل تاویل ہی سے' جو ہر ذی روح حیات کی طرح سمت' حرکت 'اور غیر متبدل (یہ وہ صفات ہیں جو لفظ زمان میں بھی موجود ہیں) صفات ہی سے عمق کا احساس ہوسکتا ہے۔ اس سے حقیقت اور عالم کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ حیات خود اس تیسرے بعد میں داخل ہو جاتی ہے۔ اس لیے لفظ "کیونکہ" کا ذو معنی ہونا مستقبل اور افق دونوں پر حاوی ہوتا ہے۔ مگر اس سے عمق کے گہرے معانی کو زد پہنچتی ہے جو اس بعد کی وسعت کے حوالے سے پیدا ہوتے ہیں' اسی سے تکوین میں سختی پیدا ہوتی ہے اور وہ

وجود میں بدل جاتی ہے ۔ مگر جب حیات میں درشتی پیدا ہوتی ہے تو وہ سہ ابعادی مکان کی شکل اختیار کرلیتی ہے۔ ڈیسکارٹیز اور پارمینڈس کی تحقیقات کا یہ مشترکہ میدان ہے یعنی فکر اور تکوین یعنی تخیل اور وسعت باہم یکساں ہیں " Coyito ergo sum " سے مراد صرف عمق کے تجربے کا وجود میں آنا ہے۔ " مجھے جب شعور حاصل ہے اس لیے میں خود ہی مکان ہوں "۔ مگر شعور کے اس اسلوب کے تحت صرف شعوری پیداوار۔ اس میں کسی خاص ثقافت کا ارفع نظام علامت زیر عمل آتا ہے ۔ کلاسیکی شعور کی بالحواس جسمانی موجودگی کی متقاضی ہے ۔ جبکہ مغربی شعور وسعت کا طالب ہے۔ اس سلسلے میں اس کا اپنا طریق کار ہے ۔ وہ اس عمل کو فضائے بسیط (مکان) کی معراج سمجھتی ہے اور اسی عروج کی بناپر اس میں ایک تجریدی اختلاف بھی وجود میں آتا ہے اور اس سے جو عمل کی شدت کا مظاہرہ ہوتا ہے 'وہ مکمل طور پر کلاسیکی تصورات کے برعکس ہے۔ یہ اختلاف بصری قوت سے مواد اور ہیئت دونوں میں نظر آتا ہے ۔

مگراس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ مدرکات میں زندہ زمان کا تکرار نہیں ہوتا ۔ کیونکہ یہ لمحہ تو کیفیت مدرکہ میں آکر ماضی ہو چکا اور مسلسل حیات کے عمق کا حصہ بن گیا۔ اس لیے دورانیہ (یعنی لازمانی کیفیت) اور وسعت یکساں عوامل ہیں ۔ان کی سمت صرف ادراک ہی متعین کرتا ہے ۔ لفظ "وقت" پر جو قوت متخیلہ کی پیداوار ہے' کا قابل پیمایش " زمانی بعد پر اطلاق کرنا " غلطی ہے۔ اہم سوال صرف یہ ہے کہ کیا اس غلطی کا ازالہ کیا جاسکتا ہے ؟ اگر "زمان" کی جگہ " قضاؤ قدر " کسی بھی طبعی دعوے میں استعمال کیا جائے' تو فوراً محسوس ہوگا کہ خالص فطرت میں زمان کا کوئی وجود نہیں' طبیعات کی عالمی ہیئت صرف عالم اعداد کے شعور تک وسعت پذیر ہوتی ہے یا وسعت پذیر تصور تک اور ہمیں معلوم ہے (قطع نظر کانٹ کے نظریات کے) کہ ریاضیاتی اعداد "زمان" کے مابین ذرہ بھر بھی تعلق موجود نہیں ۔ مگر اس کے باوجود ہم اپنی دنیا میں حرکت کی حقیقت کے پیش نظر ہم اسے زیر بحث لے آتے ہیں۔ یہ مسئلہ قدیم یونانی شہر ایلیا میں اٹھایا گیا تھا' جو ابھی تک حل نہیں ہوا اور کبھی بھی حل نہیں ہوگا۔ تکوین (یا فکر) اور حرکت آپس میں متضاد ہیں۔ حرکت کا کوئی وجود نہیں (یہ صرف بظاہر محسوس ہوتی ہے) ۔

یہ دوسرا موقع ہے کہ طبعی سائنس بھی ہمیں عقیدہ اور اساطیر ہی کا وجود اختیار کرلیتی ہے۔ الفاظ " زمان" اور " قضاؤ قدر " ہر اس شخص کے لیے جو انھیں جبلی طور پر استعمال کرتا ہے ۔وہ حقیقتاً" حیات ہی کے عمیق معانی کا ذکر کرتا ہے ۔ حیات کو بحیثیت مجموعی تجربہ حیات سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا ۔ اس کے برخلاف طبیعات ۔ یعنی مبنی بر عقلی مشاہدہ ۔ کے لیے ضروری ہے کہ انھیں الگ الگ کرے۔ تجربہ حیات ' فی نفسہ' جو مشاہداتی عمل کا عقلی اظہار ہے۔ مقصد ' عمل ' اور غیر نامی ' جامد کی حیثیت سے فطرت ہی کا روپ دھار لیتا ہے۔ جو ایسی شے ہے۔ جس کا جامع اور مانع ریاضیاتی حل پیش نہیں کیا جاسکتا ۔ اس مفہوم میں فطرت کا علم ایک قابل پیمایش فعالیت ہے۔ مگر اس وقت بھی جب عمل مشاہدہ میں مشغول ہوتے ہیں' ہم زندہ بھی ہوتے ہیں' گویا ہم جس شے کا مشاہدہ کررہے ہیں' وہ بھی ہمارے ساتھ زندہ ہوتی ہے۔ تصویر فطرت کا عنصر' جس کی بدولت لمحہ بہ لمحہ ایک مسلسل رو کی شکل میں یہ عمل ہمارے اردگرد جاری رہتا ہے' ایک

تنگ رابطے کی شکل اختیار کرلیتا ہے' جسے شعور بیدار محسوس کرتا ہے ۔یہی حال اس کے عالم کا ہے ۔ وہ عنصر جسے ہم حرکت کہتے ہیں' جو فطرت کی بحیثیت تصویر نفی کرتی ہے اور اس کے نتیجے میں اس کے ادراک و تفہیم میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے (بوجہ الفاظ) اور احساس کا فقدان ہوجاتا ہے اور ریاضیاتی " مکان " معمولی رکاوٹ بھی محسوس نہیں کرتا (اشیاء کی رکاوٹ)' چنانچہ اسی طرح طبعی زمان بھی حرکت کے اثرات سے تجرید حاصل کرلیتا ہے ۔

طبیعات فطرت پر تحقیق کرتی ہے 'اس لیے اس کو صرف اسی زمان کا علم ہے جو طوالت کی صفت کا حامل ہے ۔ مگر ماہر طبیعات تاریخ فطرت ہی میں زندہ ہے۔ پس وہ بھی حرکت کو ریاضیاتی تعینات اقدار کے تحت محسوس کرنے پر مجبور ہے' اور عمل تجربہ سے حاصل کردہ اعداد ہی استعمال میں لائے گا' جو تحریر میں لائے گئے ہیں 'اور انھیں مختلف طریقہ ہائے کار میں شامل کیا گیا ہے۔ "وکیرچ ہوف" کہتا ہے کہ طبیعات حرکت کی سادہ اور واضح تصویر ہے فی الحقیقت ہمیشہ سے مقصد یہی تھا۔ مگر مسئلہ تصویر میں حرکت کا نہیں' بلکہ تصویر کی حرکت کا ہے۔ طبیعات میں حرکت کا تصور اس سے مختلف نہیں جو کہ مابعدالطبیعات میں ہے' جو ایک سلسلے میں شعور کا ادراک ہے۔ مدرکات لازمانی ہیں' اور حرکت سے غیر متعلق ہیں۔ ان کی حالت تکوینی سے یہی ظاہر ہے' یہ مدرکات کی نامیاتی حیثیت ہے' جس سے حرکت کا احساس ہوتا ہے۔ اس کا تعلق صرف عقل سے نہیں ' بلکہ انسان پر من حیث الکل ہوتا ہے' اور اس متعلقہ فرد کا عمل صرف فطرت تک محدود نہیں بلکہ کل کائنات کا حصہ ہے۔ اور اسی طرح تاریخ عالم وجود میں آتی ہے' اس لیے ہر موقع پر فطرت ثقافت کا مظہر ہوتی ہے' تمام طبیعات مسئلہ حرکت ہی کا حل ہے' جس میں مسئلہ حیات بھی مضمر ہے ۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ یہ مسئلہ حل ہو جائے گا' بلکہ اس کی اہمیت یہی ہے کہ یہ ناقابل حل ہے۔ حرکت کا راز یہی ہے کہ یہ انسان کے اندر موت کے احتمال کو بیدار کرتی ہے ۔

اندریں حالات اگر علم فطرت' علم ذات کی لطیف صورت ہے' انسان کی ذات کا آئینہ ہے ۔ اس لیے مسئلہ حرکت کے حل کی کوئی کوشش بھی انسان کی اپنی ذات کے عرفان اور قضاؤ قدر کے رازہائے سربستہ کے متعلق علم حاصل کرنے کی ایک کوشش ہے ۔

(۵)

اس وقت صرف قیاسی سلیقہ ہی کارآمد ہو سکتا ہے' جبکہ تخلیقی کامیابی کا امکان موجود ہو۔ اور فی الحقیقت فنون کی دنیا میں یہ ماضی بعید سے کامیاب ہورہا ہے۔ بالخصوص المیہ شاعری میں اس کا مظاہرہ ہو چکا ہے۔ یہ صرف ایک مفکر ہی ہے جو حرکت کی نوعیت معلوم کرنے کے لیے پریشانی میں مبتلا ہے۔ جبکہ ہوش مند کے لیے یہ امر بدیہی ہے' مگر مفکر ہی اپنے افکار کو ایک نظام میں منتقل کر سکتا ہے۔ اب جو نتائج برآمد ہوں

گے 'وہ قیاسی کی بجائے ایک نظام کی صورت میں ہوں گے۔ جو منطقی طور پر خالص وسعت ' اور عددی لحاظ سے منظم ہوں گے' کوئی زندہ شے تو ان میں شامل نہ ہو گی' مگر صرف مردہ وجود جس میں نمویٔ حیات کا فقدان ہوگا ' اس میں شامل ہوں گے ۔

یہی وجہ ہے کہ گوئٹے کو یہ کہنا پڑا کہ "فطرت کا اپنا کوئی نظام نہیں' فطرت زندہ ہے۔ یہ خود ہی حیات ہے اور ازل سے قائم ہے اور نامعلوم ابد تک قائم رہے گی "۔ گوئٹے ایک شاعر تھا۔ ایک خود کار مشین یا کمپیوٹر نہ تھا۔ مگر وہ شخص جو خود کو اس کا حصہ نہیں سمجھتا ' محض اس کے ساتھ گزارہ کرتا ہے۔ اس کے لیے فطرت کے پاس نظام موجود ہے۔ مگر یہ صرف ایک نظام ہی ہے۔ اس سے زائد کچھ نہیں ۔ اور حرکت کی حیثیت اس میں ایک تضاد کی ہے۔اس اختلاف کو شاطرانہ انداز میں ڈھانپا جاسکتا ہے' مگر یہ صرف بنیادی تصورات کے سہارے زندہ ہے۔ دیمو قریطس کا تصور عمل اور رد عمل اور ارسطو کی واقعیت (وجود خارجی) اور بارھویں صدی کے مفکرین ' جنھوں نے اشعاع کا مقداری نظریہ پیش کیا' سب میں یہ تصورات موجود ہیں۔ قاری کو یہ تصور کرلینا چاہیئے کہ طبعی نظام میں حرکت کا وجود خستگی کی علامت ہے (جیسا کہ عام زندگی میں پیرانہ سالی ایک حقیقت ہے جس کا تجربہ وقت کے ساتھ ساتھ ہوتا رہتا ہے)۔ اس سے اس ناگزیر انجام کا احساس ہو جائے گا' جو لفظ حرکت اور اس سے اخذ کردہ دیگر الفاظ میں پوشیدہ ہے۔ مگر میکانیت کا خستگی یا پیرانہ سالی سے کوئی تعلق نہیں۔ اسی طرح حرکت سے بھی کوئی تعلق نہیں۔ لہٰذا کسی بھی ایسے سائنسی نظام کا کوئی تصور نہیں کیا جاسکتا جس میں حرکت کا مسئلہ درپیش نہ ہو۔ حرکت کے مسئلے کے بغیر ایک مکمل اور مکتفی بالذات کا تصور ناممکنات میں سے ہے۔ کیونکہ کوئی بھی سائنسی نظام اس میں حرکت کے مسئلے کے بغیر تصور میں نہیں آسکتا۔ ہر نظام میں کہیں نہ کہیں ایک نقطۂ آغاز ہوگا' جہاں سے نہ زندگی اس میں داخل ہو گی۔ یہی وہ شہ رگ ہے' جس سے مادر حیات اپنے ذہنی فرزند کو فطرت سے مربوط کرتی ہے۔ یہی وہ تعلق ہے جو مفکر کو اپنی فکر سے ہوتا ہے ۔

یہ تصور فاؤستی اور شمسی علوم سائنس کو ایک دوسرے سے مختلف راستوں پر ڈال دیتا ہے۔ کوئی فطرت خالص نہیں ہوتی۔ اس میں تاریخ کا عمل دخل ہمیشہ شامل ہوتا ہے۔ اگر کوئی شخص تاریخ کے بغیر ہو ' جیسا کہ یونانی ہو گزرے ہیں ' پھر اس کے تمام اثرات حال مطلق کی حد تک ہی محدود رہتے ہیں۔ اس کا تصور فطرت بھی جامد ہوتا ہے ۔ محدود بالذات (جس کا مطلب ہے کہ اس نے اپنے ماضی اور مستقبل کے سامنے دیوار کھڑی کردی ہے) اور اس کا ہر لمحہ ماضی اور مستقبل سے غیر متعلق ہو کر رہ گیا ہے' یونانیوں کے ہاں "زمان" ایک قدر ہے اور اس کی وہی حیثیت ہے جو ارسطو کے نظریہ واقعیت یا وجود خارجی کی ہے۔ اس کے برخلاف اگر انسان تاریخی بنیادوں پر قائم ہو' تو اس کے متعلق تصور بھی متحرک ہوگا۔ اگر وجود کو اعداد کی روشنی میں دیکھا جائے' تو یہ پیمانہ انسان کو تاریخی تسلسل سے خارج کردیتا ہے۔ اور اس افتراق کا اثر یہ ہوگا کہ داخلی تناقضات جو مسئلہ حرکت سے متعلق ہیں' کلاسیکی نظریات کے تحت ان پر پردہ پڑ جائے گا اور مغربی تناظر ہی میں سامنے آئیں گے ۔

تاریخ سرمدی تکوین ہے' اس لیے سرمدی مستقبل بھی ہے۔ فطرت ایک وجود ہے' اس لیے سرمدی ماضی
اس سے ایک عجیب و غریب تقلیب وجود میں آگئی ہے ' یعنی تکوین نے وجود کے مقابلے میں اپنا تفوق ضائع کردیا ہے ۔ جب کوئی فطین شخص اپنے حلقہ فکر کی طرف مڑ کر دیکھتا ہے' تو وجود کی حالت بھی منقلب ہوجاتی ہے۔ جب تصور قضاؤ قدر ' جس میں کہ مقصد اور مستقبل پوشیدہ ہے' علت و معلول کے میکانی اصول کی طرف متوجہ ہوتا ہے' تو کشش ثقل ماضی کی طرف منتقل ہو جاتی ہے۔ خلائی تجربہ ترقی کرکے زمانی حیات کے رتبے کو حاصل کرلیتی ہے اور زمان نظام عالم میں طوالت کی حیثیت حاصل کرلیتا ہے اور چونکہ تخلیقی تجربے کی توسیع سمت کے حوالے سے وجود میں آتی ہے' مقام حیات' یعنی انسانی شعور زندگی کو غیر نامی فضائے بسیط کا تصور مہیا کرتی ہے' جو صرف اس کے تخیل کی پیداوار ہوتا ہے۔ جبکہ حیات ' مکان کو عملی طور پر اپنی ملکیت سمجھتی ہے۔ مگر مذکورہ فطین حیات کو ایسی شے سمجھتی ہے جو خلا میں موجود ہے۔ قضاؤ قدر کا سوال ہے کہ وہ کہاں ہے ؟ سلسلہ علت و معلول کا سوال ہے ' اس شے کا وجود کب تھا ؟ اگر ہم ان سوالات کا جواز سائنس کے لحاظ سے ثابت کریں اور اس کا آغاز وجود سے کریں اور اس کی حقیقت کے عرفان کے لیے اس کے اسباب و علل کی جستجو کریں۔ اور اس راستے پر مراجعت کریں جس کا تصور میکانیت مہیا کرتی ہے۔ تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ہم تکوین کو بطور طوالت قبول کرلیں گے۔ مگر مراجعت کو قبول کرنا ممکن نہیں ۔ ہاں ہم ماضی کے متعلق صرف سوچ سکتے ہیں "زمان" اور قضاؤ قدر کو مراجعت میں منقلب نہیں کہا جاسکتا ۔ لیکن صرف اسی شے کو جسے ماہر طبیعات "زمان" کا نام دیتا ہے' اور اپنے طریق عمل میں اسے قابل تقسیم تسلیم کرتا ہے۔ بلکہ ترجیحی طور پر ان کو منفی یا متخیلہ مقادیر تسلیم کرتا ہے ۔

استعجاب تو ہمیشہ موجود رہے گا۔ اگرچہ اسے ابتداء سے لازمی جزو کبھی نہیں سمجھا گیا۔ کلاسیکی سائنس میں ایلیا کے سائنس دانوں نے فطرت کے وجود کو حرکت میں ناگزیر حیثیت دینے سے انکار کردیا۔ اور اس کے خلاف منطقی محاذ قائم کردیا۔ اور اسی کو وجود سمجھا۔ منطقی طور پر یہ نتیجہ اخذ کرلیا کہ امور معلومہ اور توسیع یافتہ باہم یکساں ہیں۔ اور اس وجہ سے علم اور تکوین کو باہم منطبق نہیں کیا جاسکتا ۔ ان کی تنقید کی نہ تو کسی نے کبھی تردید کی ہے' اور نہ ایسی تردید ممکن ہے ۔ مگر انھوں نے کلاسیکی طبیعات کے ارتقاء میں کبھی رکاوٹ پیدا نہیں کی' جو کہ شمسی روح کا ناگزیر اظہار تھا۔ اور اسی باعث وہ منطقی مشکلات پر مقدم حیثیت کا حامل تھا۔ کلاسیکی میکانیات مبینہ بارِدق گلیلو اور نیوٹن نے ایک بے داغ حل تجویز کیا کہ جو مسئلہ حرکت کو متحرک خطوط پر گتھی سلجھانے کے لیے بار بار تلاش کیا جارہا تھا ۔ قوت کے تصور کی تاریخ جسے متعدد بار ان تھک فکری آرزوؤں کے تحت بیان کیا گیا ہے' وہ اپنی ذات کو اس وجہ سے خطرے میں محسوس کرتی ہے کہ وہ ماسوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ وہ ناقابل تنسیخ ریاضیاتی تصورات حرکت کے بیان کے لیے کوشاں رہے۔ آخری کوشش جو اس سے قبل کی تمام کوششوں کی طرح ناکام رہی وہ ہرٹز کی تھی ۔

تمام استعجابات کے ماخذ کی دریافت کے بغیر (جو ابھی تک کوئی ماہر طبیعات نہیں کر سکا) ہرٹز نے یہ

کوشش کی کہ نظریہ قوت کو یکسر ہی خارج کردے۔۔۔ اس کا یہ احساس درست تھا کہ تمام میکانی نظاموں کے کسی نہ کسی بنیادی تصور میں غلطی کی تلاش کی جائے۔۔۔۔ اور طبیعات کے تمام منظر کو زمان اور کمیت کی مقدار پر تعبیر کیا جائے۔ (مگر اس نے یہ مشاہدہ نہ کیا کہ زمان بھی فی نفسہٖ (بطور سمتی عنصر کے تصور قوت میں موجود ہے) ایک نامیاتی عامل ہے۔ جس کے بغیر کوئی متحرک نظریہ تشکیل نہیں کیا جاسکتا اور جس کے بغیر ایک واضح حل تلاش نہیں کیا جاسکتا۔ مزید برآں قطع نظر اس کے کہ قوت' کمیت اور حرکت کے تصورات اعتقادی وحدت ہیں۔ یہ ایک دوسرے پر اس طرح اثر انداز ہوتے ہیں کہ ان میں سے کسی ایک کا اطلاق خود بخود اور فوراً" دوسرے دونوں کو بھی شامل کرلیتا ہے۔ شمسی مسئلہ حرکت کے تصور میں بنیادی لفظ "حرکت" ہی ہے' جبکہ تمام مغربی تصورات میں بنیادی قوت پر مبنی ہیں۔ اور کمیت کا تصور مذکورہ قوت کا تکملہ ہے۔ نیوٹن سنجیدہ مذہبی طبیعت کا حامل تھا۔ جب اس نے الفاظ "قوت" اور "حرکت" استعمال کیے تو اس کا مقصود فاؤستی نقطہ نظر کی وضاحت تھی۔ اس نے کہا کہ کمیت پر قوت کا حملہ ہوتا ہے تو حرکت وجود میں آتی ہے۔ یہ وہی نظریہ تھا جو تیرہویں صدی کے صوفیا نے خدا اور عالم امکاں کے مابین تعلقات کے ضمن میں تشکیل دے رکھا تھا۔ نیوٹن نے بلا شک مابعد الطبیعاتی نظریات کی یہ کہہ کر تردید کی کہ "مفروضات حقائق نہیں ہوتے۔" مگر اس کے باوجود اپنے نظریات میں وہ سرتاپا مابعد الطبیعاتی تھا اور اسی بنا پر اس نے اپنی میکانیات کی تشکیل کی۔ قوت مغربی انسان کے نزدیک میکانی نوعیت کی ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح وہ "عزم" کو محسوس کرتا ہے۔ یعنی اپنے عالمی تصورات میں لامتناہی اور اعلیٰ وبرتر قوت۔ اس طبیعات کے ابتدائی تصورات ماہرین طبیعات وجود میں آنے سے مدتوں قبل وجود میں آچکے تھے' اور مذہبی عالمی شعور اور ثقافت میں موجود تھے۔

(۶)

اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ طبیعات کا نظریہ لزوم بھی اپنی اصل کے لحاظ سے ایک مذہبی عقیدہ ہے۔ یہ فراموش نہیں کرنا چاہیئے کہ میکانی لزوم' جو کہ ماہرین طبیعات کی فطرت کی جان ہے' ایک اور لزوم پر مبنی ہے' جو نامیاتی ہے اور خود حیات پر دوررس اور ناگزیر اثرات پیدا کرتا ہے' ثانی الذکر تخلیق کرتا ہے اور اول الذکر اس پر تحدید عائد کرتا ہے۔ ایک داخلی تیقن کا پابند ہے اور دوسرا مظاہرات سے بصیرت حاصل کرتا ہے۔ السیاتی' اور تیکنیکی 'اور تاریخی اور طبیعاتی منطق میں یہی امتیاز ہے۔

لزومات اصول موضوعہ اور ان مفروضات سائنس میں یہی فرق ہے(سلسلہ علت ومعلول) جن کا ابھی تک گہرا مشاہدہ ممکن نہیں ہوا۔ ہمیں اس مقام پر ایک انتہائی مشکل مسئلہ درپیش ہوتا ہے' جو بے حد اہمیت کا حامل ہے۔ علم فطرت(فلسفہ خواہ اس میں اپنا دخل ضروری سمجھے) ادراک کا فعل ہے۔ جو بہرحال شعور نے کسی نہ کسی مخصوص اسلوب کی پیداوار ہے۔ لہٰذا سائنسی لزوم کے شعور کو مختلف اسالیب میں منقسم کرنا ضروری ہے اور اس سے فوری طور پر تقلیب ہیئت کے اختلافات وجود میں آتے ہیں۔ ایسی حالتوں میں بھی

کہ اس کا مشاہدہ ممکن نہ ہو' فطرت میں لزوم کا وجود مشاہدے میں آجاتا ہے تاکہ قوانین فطرت کے تحت اس کا اظہار ہو سکے۔ فی الحقیقت ہمارے لیے قوانین فطرت ہی سائنسی حقائق کے اظہار کا بدیہی اور مناسب ذریعہ ہیں' مگر ضروری نہیں کہ باقی ثقافتوں کے لیے بھی یہی صورت ہو۔ وہ اپنے لیے ایک ذریعہ کا اظہار قبل از وقت تعین کر لیتے ہیں۔ امتیازی طور پر فاؤستی طریق کار ہی ادراک کی مناسب صورت ہے۔ اس لیے علم فطرت کا واحد ذریعہ بھی ہے۔ میکانیاتی لزوم کے سلسلے میں بنیادی طور پر کوئی غلط مقصد کارفرما نہیں کیونکہ ہر معاملے میں متعلقہ "تقلیب کی وجہ سے بدیہات موجود رہتی ہیں' جنھیں کبھی بھی دوبارہ زیر عمل نہیں لایا گیا۔ لہٰذا ان کے متعلق علم کے حصول میں استقلال نہیں پایا جاتا۔ اور کوئی قابل قبول دستور العمل وجود میں نہیں آیا۔ ایسی صورت میں فطرت اپنا مظاہرہ(استعارتاً") ایک لامحدود اعشاریائی صورت میں کرے گی' جس کا عدم تکرار'میقاتی مراجعت سے محرومی' اسے ہمیشہ کے لیے ختم کر دے گی۔ چنانچہ اسی وجہ سے کلاسیکی ذہن میں یہ تصور پیدا ہوا کہ متعلقہ اشیاء کا احساس ان کے ابتدائی طبعی تصورات کے تحت ہی اپنا اظہار کرتا ہے۔ مثال کے طور پر دیمو قریطس کے جواہرات کی خصوصی حرکت کی نوعیت یہ ہے کہ وہ حرکات کے قبل از وقت شمار کے امکان کو خارج کر دیتی ہے۔

قوانین فطرت ہی مدرکات کی صورت ہیں۔ جو انفرادی اشیاء کے مجموعے کی حیثیت سے ایک اعلیٰ درجے کی اکائی کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ ایسی صورت میں حیات زمانی کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ یعنی اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ متعلقہ معاملہ کب' کیسے اور کہاں وجود میں آیا' کیونکہ اصل مسئلہ زمانی تسلسل نہیں۔ بلکہ ریاضیاتی نتائج ہیں ۔ اور یہ شعور ہے کہ دنیا میں کوئی قوت شمار کا بطلان نہیں کر سکتی۔ یہی عزم ہمارے تسخیر فطرت کے عمل کا راز ہے' اور یہ تصور فاؤستی ہے۔ اسی اعتقاد کی بدولت ایسے معجزات کا ظہور ہوتا ہے' جنھیں قوانین فطرت میں شگاف کہا جا سکتا ہے۔ مجوسی ثقافت کا انسان اسے ایسی قوت کا مظہر سمجھتا ہے' جو ہر شخص میں پائی جاتی ہے اور کسی بھی صورت میں قوانین فطرت کی تردید نہیں کرتی' اور کلاسیکی انسان اپنے آپ کو محض ایک ذریعہ سمجھتا تھا' اور خالق اشیاء ہونے کا دعویدار نہ تھا۔ یہ ایک ایسا تصور ہے جس کی رو سے قوانین فطرت کی دریافت تو ممکن ہے' مگر قوانین فطرت کا اطلاق ممکن نہیں۔

پھر ہم دیکھتے ہیں کہ علت ومعلول کا اصول جو ہمارے لیے بدیہی طور پر ناگزیر ہے۔۔ جو ہمارے نظام ریاضی کے لیے طبیعات اور فلسفے کے لیے بدیہی حیثیت کا حامل ہے۔۔۔۔۔۔۔ یہ مغربی یا زیادہ صحیح طور پر باروق ثقافت کا تناظر ہے۔ اس کا ثبوت مہیا نہیں کیا جا سکتا' کیونکہ ہر ثبوت کے لیے مغربی زبانوں میں معیار مقرر کر دیے گئے ہیں 'اور ہر تجربہ جو عمل میں لایا جائے' اس میں مغربی ذہن اپنے مفروضات ماقبل کو شامل کر لیتا ہے۔ ہر مسئلے اور دعویٰ میں ثبوت کے عناصر بطور جراثیم موجود ہوتے ہیں۔ سائنسی طریق کار بجائے خود ایک سائنس ہوتی ہے۔ موضوع سے بالاتر' قوانین فطرت کا تصور اور طبیعات کا تصور برائے "سائنسی تجربات" جو روجر بیکن کے دور سے قائم ہے۔ اس لزوم کے لیے بعض مبادیات مہیا کرتا ہے۔ فطرت کے متعلق کلاسیکی مزاج میں۔۔۔۔۔ جسے کلاسیکی کیفیات تکوین کا ہمزاد سمجھنا چاہیے۔عام

تصورات کے برعکس یہ موضوع موجود ہی نہیں ہے' لیکن اس سے منطقی طور پر یہ ثابت نہیں ہوتا کہ وہ سائنسی علوم سے محروم تھے۔ اگر ہم احتیاط سے دیموقریطس 'اناکس گورس' اور ارسطو کے ملفوظات پر کام کریں ۔ (جن میں کہ کلاسیکی دور کے تمام سائنسی تصورات موجود ہیں) اور سب سے بڑھ ان کی کلیدی اصطلاحات پر غور کریں ' تو ہم یہ جان کر حیران ہوں گے کہ ان کے تصورات عالم ہم سے بالکل مختلف ہیں ۔ مگر ان کے تصورات بجائے خود ان کے لیے خود مکتفی ہیں اور ان کے مطابق بالکل درست اور ناقابل تردید ہیں ۔ اور ہمارے مفہوم کے مطابق ان کے تصورات میں سلسلہ علت ومعلول بنیادی کردار ادا کرتا ہے ۔

عرب کیمیا دان یا فلسفی بھی اپنے عالمی عشق میں ایک لزوم کا ذکر کرتا ہے' جو لزوم متحرکات سے قطعا" مختلف ہے۔ اس قانونی صورت میں علت ومعلول کا کوئی طویل سلسلہ موجود نہیں۔ صرف ایک ہی علت ہے یعنی ذات باری تعالیٰ' جو ہر معاملے کی علت اولیٰ اور ہر فعل وسبب پر قادر مطلق ہے۔ اگر قوانین فطرت کو تسلیم کر لیا جائے تو خدا کی قدرت کاملہ پر شک ہونے لگے گا۔ اس طرح کسی قانون کا لزوم شیطانی خواہش قرار پائے گا۔ یہ رویہ کارنیاڈیز' فلاطی نوس اور جدید نیشا غورثی مفکرین کا بھی تھا۔ اور یہ لزوم بعض الہامی کتب' عہد نامہ قدیم' تالمود اور اوستا میں بھی مذکور ہے۔ اور علم کیمیا کی بنیاد اسی پر ہے۔

اعداد کا تصور بطور فعالیت' علت ومعلول کے متحرک نظام سے متعلق ہے۔ یہ دونوں تصورات عقلیت پسندوں کے ایک ہی گروہ کی تخلیق ہیں۔ ایک ہی نوع کے روحانیت پسندوں کی صورت اظہار اور یکساں مقصد کی اصولی صورت گویا ایک ہی وجود فطرت کے مختلف مظاہر ہیں۔ فی الحقیقت دیموقریطس کی طبیعات نیوٹن کی طبیعات سے مختلف ہے۔ ایک کا منتخب نقطہ آغاز قوت باصرہ پر مبنی ہے' جبکہ دوسرے کا اس کے تجریدی روابط پر منحصر ہے' جو اسی سے اخذ کیے گئے ہیں۔ شمسی علم فطرت کے حقائق اشیاء ہی ہیں جو معلومہ سطح پر موجود ہیں۔ مگر فاؤستی سائنس کے حقائق روابط سے متعلق ہیں جو کہ بالعموم ننگی آنکھ اور ناتجربہ کار بصارت سے مخفی ہیں۔ اور ان کا شعور ذہانت کی بنیاد پر حاصل کیا جا سکتا ہے۔ اس نوعیت کے ابلاغ کے لیے ایک باضابطہ زبان کی ضرورت ہوتی ہے' جسے صرف ماہر محقق ہی سمجھ سکتے ہیں۔ کلاسیکی سکونیات لازمی اور فوری طور پر تبدیلی حالات کے نتیجے میں آشکار ہو جاتی ہیں۔ جبکہ متحرک اصول علت ومعلول اشیاء کی اصل سے بھی دور تک اثر انداز ہوتے ہیں۔ اور اس کا کمزور ہو جاتا ہے یا بالکل ختم بھی ہو جاتا ہے۔ اور ان کی معقولی حقیقت کا وجود قائم نہیں رہتا۔ مثال کے طور پر اس اہم حقیقت کا مشاہدہ کریں' جو مقناطیس کے متعلق قدیم دور میں سمجھے جاتے تھے اور ان کا موازنہ دور حاضر کے مفروضات سے کریں جو اس کے اظہار کے لیے وضع کیے گئے ہیں۔

توانائی کے تحفظ کا اصول' جسے جے آر مائر کے اعلان کے بعد انتہائی سنجیدگی سے لیا جا رہا ہے اور اسے متصدی لزوم کی حیثیت دے دی گئی ہے۔ فی الحقیقت یہ ہی قدیم تصور ہے' جسے سلسلہ علت ومعلول کا متحرک بذریعہ طبعی تصور قوت کے طور پر سمجھا جاتا تھا۔ اسی کو دوبارہ بیان کر دیا گیا ہے۔ تجربے سے مدد حاصل کرنا'

اور یہ اختلاف کہ حتمی نتائج کی صورت لزوم کی تھی یا تجرباتی ۔ جیسا کہ کانٹ کے مطابق(جس نے دونوں کے مابین حدود قائم کر کے خود کو دھوکا دیا) کہ کیا یہ اصول متقدم ہے یا مؤخر ایقان۔ اپنی نوعیت کے لحاظ سے یہ سوال مغربی نوعیت کے ہیں۔ تجربے سے زیادہ ہمیں کوئی اور امر غیر مبہم بدیہی نظر نہیں آتا۔ خالص سائنس کی بنیاد اسی پر ہے۔ فاؤستی تجربات میں منظم اور ناقابل تردید طریق عمل تجربے ہی پر مبنی ہے۔ مگر کسی نے کبھی یہ نہیں سوچا کہ اس مقام تک پہنچنے کے تمام عالمی تصورات نے اپنا اپنا حصہ ادا کیا ہے' جسے تجربہ کہا جاتا ہے۔ فاؤستی ثقافت میں تجربے کو جس قوت شدت اور تحرک کے ساتھ سرانجام دیا جاتا ہے۔ دیگر ثقافتوں میں اس کی مثال نہیں مل سکتی ۔ جب ہم انکساگورس اور دیموقریطس کے سائنسی نتائج سے انکار کرتے ہیں' تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ کلاسیکی مفکرین میں فکر کی استعداد نہیں تھی' یا وہ درست تعبیر کرنے سے قاصر تھے اور گپ ہانکتے تھے۔ بلکہ ہمیں ان کی تعمیمات میں جو کمی محسوس ہوتی ہے 'وہ علت ومعلول کی کمی ہے' جو ہماری دنیائے فکر میں تجربے کی صورت میں مروج ہے' بظاہر ہم نے کبھی اس موضوع پر پوری طرح سے غور نہیں کیا' مگر خالص فاؤستی تجربہ ہی فکر کی بنیاد ہے۔ تجربے اور اعتقاد میں فرق ظاہر ہے مگر بالکل سطحی ہے۔ کیونکہ فی الحقیقت قطعی حواسی عقلی تجربہ نقطہ تشکیل پر ہوتا ہے' جو بالکل قلبی تجربے پر منطبق ہوتا ہے(جیسا کہ ہم محاورے کے مطابق استعمال کرتے ہیں' یہ وہ نور ہو جو مغرب کی عمیق مذہبی فطرت سے پیدا ہوتا ہے(مثال کے طور پر پاسکل جسے ایک ہی لزوم نے ریاضی دان اور دینی جری بنا دیا) اپنے دور میں اپنی ذاتی اہمیت کی بنا پر مشہور ہے۔ ہمارے لیے تجربہ ایک ذہنی فعالیت ہے' جو اپنے آپ کو محض ادراک کے حصول' تسلیم 'اور لمحاتی تنظیم اور حال مطلق کے تاثرات تک محدود نہیں رکھتا۔ بلکہ وہ ان کو تسخیر کی غرض سے یکجا کرتا ہے۔ اور حساس حال میں منقلب کرتا ہے تاکہ انھیں لامحدود وحدت میں منتقل کر کے ان کی حسی سمت کو تحلیل کر دے۔ ہمارے مفہوم کے تحت تجربہ مخصوص سے لامتناہیت کا رجحان پیدا کرتا ہے اور اسی سبب کی بنا پر وہ کلاسیکی سائنس کے مزاج سے مختلف ہے۔ ہم جس انداز میں تجربہ حاصل کرتے ہیں' کلاسیکی اسی انداز سے علم وتجربہ کا نقصان کر دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنے آپ کو تجرباتی عمل سے باز رکھا۔ اس لیے ان کی طبیعات عملی اور دستوری قوانین سے محروم رہی' جن کی بنا پر حال مطلق سے وہ نجات حاصل کرتے(صرف علم ہی ایک قوت ہے) جو محض وقتی تاثرات کا مجموعہ ہوتا ہے' حالانکہ طبیعات اچھی طرح سے منظم' حساس تخیل اور ہر لحاظ سے واضح سائنس ہے 'جو فطرت کو اپنی تکمیلی صفات کے ساتھ اپنی حالت میں مکمل رکھتی ہے۔ ہماری قطعی سائنس لزومات کا مجموعہ ہے' جبکہ کلاسیکی معقولیت صرف الفاظ کا گورکھ دھندا ہے اور انفعالی تصورات وفکر کا نتیجہ ہے۔

(۷)

اب ہم بلاجھجک یہ کہہ سکتے ہیں کہ طبعی علوم کو متعلقہ ریاضی کے ساتھ منطبق کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح مناسب متعلقہ مذہب کو بھی متعلقہ فن سے منطبق کیا جا سکتا ہے۔ ایک سنجیدہ ریاضی جس سے کمپیوٹر کی

بجائے ایک انسان مراد ہے۔ وہ کوئی بھی ہو سکتا ہے' جو اعداد کی روح کو سمجھتا ہو' اور ان کے ساتھ زندگی گزارتا ہو' اور اعداد کی روح کو اپنے اندر محسوس کرتا ہو کہ ان کی وجہ سے اسے خدا کی ذات کا عرفان ہوتا ہے۔ فیثا غورث اور افلاطون کو بھی اس حقیقت کا اتنا ہی احساس تھا' جتنا کہ پاسکل اور لیبنیز کو تھا۔ ژرینی اس وارو قدیم رومی مذہب کا جائزہ لیتے ہوئے(جسے جولیئس سیزر کی نذر کیا گیا) رومی سنجیدگی اور عوامی دینیاتی اصول حکمت مدنی' سرکاری طور پر مسلمہ اعتقادات کے مجموعے اور فلسفیانہ فکر پر مبنی دینیاتی طبیعات میں امتیاز قائم کیا۔ اگر ان عوامل کا فاؤستی ثقافت پر اطلاق کیا جائے جس میں ٹامس ایکوی ناس اور لوتھر کالون اور لویولا اول الذکر طبقے سے متعلق ہیں اور گوئٹے کا تعلق دوسرے طبقے سے ہے اور تیسرے کا تعلق سائنسی طبیعات سے ہے۔ ان کے جس قدر بھی قواعد وضوابط ہیں' اتنے ہی اصول بھی ہیں۔

نہ صرف قدیم ابتدائی انسان اور بچے بالکل اعلیٰ طبقات کے حیوانات بھی' روزمرہ کے تجربات کی روشنی میں فطرت کے متعلق تصورات قائم کر لیتے ہیں۔ جو ان کے تجربات کے تکرار کی نشاندہی کرتے ہیں۔ باز جانتا ہے کہ اپنے شکار پر کس طرح جھپٹا جاتا ہے۔ نغمہ سرا چڑیا اپنے انڈوں پر بیٹھے ہوئے جانتی ہے کہ ابابیل کا راستہ کون سا ہے۔ ہرن وہ مقام تلاش کر لیتا ہے جہاں پر خوراک دستیاب ہو۔ انسانی تجربے نے تمام حواس کے مقابلے میں قوت باصرہ کو اہم بنا دیا ہے۔ اب جبکہ گویائی کی عادت زیادہ پھیل گئی ہے۔ بصری شعور میں کسی حد تک رکاوٹ پیدا ہو گئی ہے۔ اور اس کے نتیجے میں قوت استدلال میں اضافہ ہو گیا ہے۔ اور تفکر پسندی کے ساتھ تفہیم کے طریقہ ہائے کار میں اضافہ ہو گیا۔ یہ طریق کار قریب کی واضح اور قابل مشاہدہ کے عمل میں کام آتا ہے۔ اسی کے نتیجے میں فاصلاتی خوف اور غیر مرئی حوادث کے خلاف نظریات فاصلہ کی ضرورت پیش آئی۔ روزمرہ کی حیات کے تجربات کی روشنی میں ادراک کے علاوہ اعتقاد بھی اپنی جگہ بنا لیتا ہے۔ چنانچہ یہ نتیجہ اخذ کر لیا جاتا ہے کہ جدید علم اور جدید اور اعلیٰ تیکنیکی مہارت کی گنجایش قائم ہے۔ اور یوں اساطیر کے ساتھ مسلک کا اضافہ ہو جاتا ہے' تو ایک ایسا طبقہ پیدا ہو جاتا ہے جو یہ تعلیم دیتا ہے کہ دیوی دیوتاؤں کی تلاش کیسے کی جائے' اور دوسرا یہ تعلیم دیتا ہے کہ ان پر کس صورت میں فتح یاب ہوا جائے۔ پس تمام نظریات سرتاپا مذہب ہی مذہب ہیں۔ یہ بہت مدت بعد کا معاملہ ہے کہ مذہب ہی میں سے سائنسی نظریات نے جنم لیا۔ یہ ان لوگوں کے وسیلے سے ہوا جو طریق کار کے تمام رازوں سے آشنا تھے۔ اس کے علاوہ بہت معمولی تغیرات عمل میں آئے۔ طبیعات کا تخیلاتی پہلو بہت حد تک اساطیری ہی ہے۔ اس کا طریق کار اشیاء میں قوتوں کے شمول پر مبنی ہے' اور اس میں مستعمل طریق ہائے کار کی بنیاد مناسب مذہبی اصولوں ہی پر ہے۔

نشاۃ ثانیہ کے آخری ایام سے لے کر خدا کا تصور' ہر انسانی روح کے لیے ارفع واعلیٰ اہمیت اختیار کر گیا ہے' اور لامتناہی فضائے بسیط سے منسلک کر دیا گیا ہے۔ آگنیشیئس لویولا کا خدائے برتر قوت روحانی لوتھر اور باخ کے ہاں بھی صفات عالیہ سے متصف تصور کے طور پر موجود ہے۔ اب خدا کو سینٹ فرانسس آف اسیسی کی طرح باپ نہیں سمجھا جاتا' نہ ہی بلند محرابدار گرجوں کا باسی۔ بلکہ ایک ہر جگہ حاضر وناظر

محافظ' رحیم وکریم خدا 'جسے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ رومی تصاویر مثلاً" جیاٹو اور سٹیفن لوچنر کی تصاویر کے حسن میں اس کا جلوہ نظر آتا ہے' مگر وہ صرف ایک غیر مجسم حسن ہے۔ ناقابل تصور' غیر مادی جو لامتناہیت میں غیر مرئی ہونے کے باوجود مصروف عمل ہے۔ اس کی شخصیت کے تمام آثار اس کی تجرید میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ وہ ایک ایسی روحانی قوت ہے جس کا جلوہ مزا میری موسیقی کے ایسے اسالیب میں دیکھا جا سکتا ہے جو اپنی قوت سے مصوری کے شاہکاروں کو تحلیل کر کے پس پردہ ڈال دے۔ اللہ تعالیٰ کے متعلق ایسا احساس مغرب کے سائنسی تصور عالم میں مطالعہ فطرت بیدار ہوا۔ جو تجربات نے پختہ کیا۔ لہٰذا اس کے نظریات اور طریق کار کلاسیکی تصورات سے بالکل مختلف صورت اختیار کر گئے۔ وہ قوت جو کیت کو متحرک بناتی ہے' یہ وہی ہے جسے مائیکل اینجیلو نے سسٹائن کے گرجے میں نقش کا روپ دیا۔ یہی وہ تصور ہے جسے ہم طرف روزافزوں گرجا گھروں میں' ڈیلا پورٹا کے پیش منظروں میں اور ہینکب شرز سے لے کر اٹھارویں صدی کے گرجا گھروں کی موسیقی میں ملاحظہ کرتے ہیں۔ یہی تصور شیکسپیئر کے ہاں الیوں میں عالم تکوین کے مظاہر کو لامتناہی وسعت سے سرفراز کرتا ہے۔ گلیلو اور نیوٹن نے بھی اپنے اپنے تصورات اور دستور العمل میں اسی کو اختیار کیا۔

خدا کا لفظ رومی گرجوں کی بلند محرابوں یا مالبرون کے صومعات اور سینٹ گیلان کے شاہی باسلیق اور جمہوری روم کے مندروں میں گونجتا رہا ہے' مگر فاؤستی گرجاؤں کے کردار کے مطابق یہ جنگلوں میں بھی موجود ہے۔ باسلیق کی چوڑی چھتوں کے مقابلے میں ستونوں کی تجلی جو اپنی بنیادوں پر خود مکتفی افراد کی صورت میں فضائے بسیط میں استادہ ہیں' زمین سے اٹھتے ہوئے انفرادی ستون اور ان کے جھرمٹ درختوں کی شاخوں کی طرح فضا میں پھیل جاتے ہیں۔ وسیع کھڑکیاں جو دیوار کو کئی حصوں میں منقسم کر دیتی ہیں' اور عمارت کے اندرونی حصے کو پراسرار روشنی سے منور کر دیتی ہیں۔ یہ تعمیری حقائق ہیں۔ اس عالی احساس کا مظہر ہیں ۔ جن کا نور پہلی دفعہ شمالی میدانوں میں ظاہر ہوا اور تمام جنگلات کو منور کر گیا۔ ایک خزاں زدہ جنگل اپنے پراسرار سنگی نقوش کے ساتھ' پتوں کی دائمی سرسراہٹ 'جو انسانوں کے سروں پر صدا خیزی کرتے رہتے ہیں۔ ان کی شاخیں تنوں کی وساطت سے زمین کے ساتھ اپنا رابطہ استوار رکھتی ہیں۔ ذرا رومی آرایش اور اس کی جنگلات کے نظاروں سے وابستگی کا دھیان کریں۔ لامحدود' تنہا' شفق' جن کی بدولت تمام مغربی نقاشی عمارتوں کی زینت بنتی رہی۔ تاوقتیکہ اسلوب کی توانا صورت ختم ہو گئی۔۔۔۔۔ باروق کے اختتام کے ساتھ ہی بطور روم کا آخری دور۔۔۔۔ تو منظم تجریدی خطوط نے طبعی شاخوں' ٹہنیوں' نئے نئے شگوفوں اور پتوں پتیوں کی صورت اختیار کر لی۔

سرو وصنوبر اور چیل کے درخت اپنے مادی اور اقلیدسی اثرات کے تحت کبھی بھی لامختتم خلا کی علامت نہ بن سکتے تھے۔ مگر شاہ بلوط کی شاخیں اور شجرلائم شجر بتولا' وقفوں سے ہونے والی روشنی کی جھلک جو سائے میں کھیلتی ہوئی دکھائی دیتی ہے اور غیر محدود' غیر مجسم اور روحانی نظر آتی ہیں۔ صنوبر کے اونچے اونچے تنے 'عمودی رحجان کے ساتھ مخروطی شکل میں اپنی شان دکھاتے ہیں۔ مگر شاہ بلوط تو ہر وقت بے چین اور غیر

مطمئن دکھائی دیتے ہیں' اور اپنی چوٹیوں سے بھی بلند تر موج پیدا کرتے ہیں۔ دیودار کی بلند شاخیں اپنے تاج میں مربوط اور اوپر اٹھتی ہوئی یوں معلوم ہوتی ہیں کہ بلندیوں پر فتح یاب ہو چکی ہیں۔ اس کا ایک پہلو یہ ہے کہ فضا میں تحلیل ہو رہی ہیں یا پھیل رہی ہیں' اور یہی وجہ ہے کہ شمالی خطوں کی اساطیر میں دیودار کے درخت سے کئی داستانیں منسوب ہیں۔ ان اشجار کی سرسراہٹ کو کسی کلاسیکی شاعر نے محسوس نہیں کیا' کیونکہ یہ تصور شمسی احساس فطرت کے امکان سے بالاتر ہے۔ وہ صرف ان سوالات تک محدود رہے 'کب؟ اور کہاں؟ اور اس طرح ان کو لامتناہیت میں شامل کرتے رہے اور قضاؤ قدر سے ان کے رشتے استوار کرتے رہے۔ تاریخی اور میقاتی احساس اور سمت کے معیار متعین کرتے رہے۔ جس کے نتیجے میں تشویشناک لمحات میں اضافہ ہوتا رہا اور احتیاط اور تحفظ کی ضرورت پیش آئی۔ جبکہ فاؤستی روح مستقبل بعید کی لامتناہیت کی طرف متوجہ رہتی ہے۔ اور اس کی وجہ سے گرجوں میں بجنے والا آرگن اولز اور ستار کے نغمات کے ساتھ ہم آہنگی اختیار کر لیتا ہے۔ اس کی نہ کوئی حد ہے اور نہ اس کے لیے کوئی رکاوٹ۔ اور مغربی عبادتی موسیقی میں یہ مزامیر کا بادشاہ ہے۔ گرجے اور موسیقی میں وہی رشتہ ہے' جو مندر اور مورتی میں ہے۔ تاریخ موسیقی میں آرگن کی تخلیق کا باب بڑا دلکش ہے۔ یہ جنگل کی آرزو کی تاریخ ہے اور مغربی خوف خدا کے مندروں کی زبان ہے۔ وولفرام وون ایشنباخ سے لے کر ترشان کی موسیقی تک یہ آرزو بلاتکان ثمربار رہی ہے۔ اٹھارویں صدی تک مزامیر کی سریں آرگن کی سر کے ساتھ منسلک رہی ہیں۔ لفظ "شیوبند" جو کلاسیکی حوالے سے مستعمل ہے' بے معنی ہے۔ مگر موسیقی کے نظریات کے حوالے سے بہت اہم ہے۔ روغنی مصوری' فن تعمیر اور بارونق کی متحرک طبیعات میں بھی اس کی یہی صورت ہے۔ بلند وبالا مضبوط درختوں کے جنگل میں کھڑے ہو کر طوفان بادوباراں کا نظارہ کریں' تو آپ کو اس کی قوت کا تجربہ ہو جائے گا جو کیست کو حرکت دیتی ہے۔

اس نوعیت کے ابتدائی احساس کے بعد' جو وجود کے متعلق فکر انگیزی کا سامان ہیں' ایک عالمگیر روحانی تصور ابھرتا ہے' جو بتدریج یقین کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ فکر انگیز شعور 'خارجی فطرت میں حرکت کا تاثر لیتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو نامعلوم قوت حیات کے سامنے ایک اجنبی محسوس کرتا ہے اور اس کیفیت کو بیان کرنے سے قاصر رہتا ہے اور ان اثرات کی اصل کو دیوی دیوتاؤں میں تلاش کرتا ہے۔ یعنی دوسری قوتوں میں بشرطیکہ یہ دیگر قوتیں بھی ذی روح ہوں۔

اس نامعلوم قوت کی بنا پر حیرت 'مذہب اور طبیعات دونوں کا ماخذ ہے۔ فطرت کا معمہ اسی طرح حل کیا جا سکتا ہے۔ فطرت(عالم امکاں) کو روحانی قوت یا استدلال کی وساطت ہی سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اس "قوت" سے دونوں تاثرات کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ خوف اور محبت اور تنقید وتحقیق کے جذبے کو فروغ ملتا ہے اور دونوں تجربات مذہبی اور سائنسی وجود میں آتے ہیں۔

یہ مشاہدہ بہت اہم ہے کہ ثقافت کے شعور نے کس ذہانت سے اپنے دیوی دیوتاؤں کو جنم دیا۔ اور بعض

اہم الفاظ تخلیق کیے۔ اسماء --- یہ انسان کی ذہنی قوت کی تخلیق ہیں اور فطرت کے مشاہدے کی وجہ سے وجود میں آئے۔ (جیسا کہ اس سے قبل بھی بیان کیا جا چکا ہے) کہ تمام فلسفہ' تمام سائنس بلکہ ہر وہ شے جو کسی نہ کسی طرح ادراک سے متعلق ہے' سب کی سب کی تہ میں ابتدائی انسان کا وہی جادوئے اسماء ہے' جو اس نے اجنبی قوتوں کو موسوم کرنے کے لیے استعمال کیا۔ کسی شے کے درست نام کا اظہار(طبیعات میں درست تصور) ہی منتر ہے۔ دیویاں اور سائنس کے بنیادی تصورات 'ابتدائی طور پر اسماء کے اصوات ہی سے وجود میں آئے۔ ان کے ساتھ وہ تصورات وابستہ تھے جو بتدریج حسی طرح پر یقینی ہوتے گئے۔ دیوی دیوتاؤں کا نتیجہ صنمیات ہے جبکہ تصورات کا نتیجہ عقائد کی صورت اختیار کر گیا۔ بعض اشیاء کے محض نام: جوہر' توانائی' کشش ثقل' علت' ارتقاء وغیرہ بالکل اسی طرح مخصوص معانی کے حامل ہیں: جیسا کہ سیرس(اناج کی رومی دیوی) کسوس' جانوس اور ویسٹا(آتشدان) (رومی اساطیری اصلاحات) ۔ کلاسیکی عالمی احساس کے مطابق اور شمسی تجربہ عمق کی روشنی میں اور ان کے نظام علامات کے مطابق انفرادی جسم ہی کو تکوین کہتے تھے۔ اس لیے منطقی طور پر یہ جسم ہی جس طرح کہ روشنی میں نظر آتا تھا۔ اسی کو روح تسلیم کر لیا جاتا تھا۔ تاکہ تکوین کی اصطلاح کی ضرورت پوری ہو سکے۔ اور ایسی اشیاء جن کی کوئی شکل وصورت نہیں ہوتی ان کا وجود بھی نہیں ہوتا۔اس احساس کے تحت(جو اس قدر شدید تھا کہ ہم اس کا تصور بھی نہیں کر سکتے) کلاسیکی جذبے نے ایک نیا تصور تخلیق کر لیا وجود دیگر' لاذات(غیر متشکل) یعنی ایسی شے جس کا اپنا کوئی وجود نہیں' محض اصل کا تکملہ ہے جو ثانوی اور فرضی شے کی نمائندگی کرتی ہو۔ اس تصور سے کلاسیکی معاشرے میں اعلیٰ طبقے کی حیثیت اور ادنیٰ طبقے کی کم مائگی کو سمجھنا مشکل نہیں رہتا۔ یعنی دو مختلف گروہ جن میں ایک کے امکانات بہت بلند اور ان کے جسم میں حلول کردہ ہیں اور دوسرا طبقہ جس کی اپنی کوئی شناخت ہی نہیں' اگرچہ اسی ماحول سے متعلق ہے مگر اس کی حیثیت ایک السیاتی ضرورت سے زائد نہیں۔

اس کے برعکس فاؤستی عالمی احساس کو عمق کا تجربہ ہوتا ہے۔ یہاں پر حقیقی وجود فضائے بسیط کی صورت میں اپنا اظہار کرتا ہے۔ اس لیے جو کچھ بذریعہ حواس محسوس کیا جاتا ہے اور جسے اہمیت کے لحاظ سے بطور اجتماع کامل قبول کیا جاتا ہے (Das Raumerfall ende) ثانوی حیثیت سے محسوس ہوتا ہے۔ جس کی حیثیت قابل اعتراض یا خوش نما ہوتی ہے۔ گویا اس کی شناخت میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے' جسے فلسفی یا ماہر طبیعات کو دور کرنا ہو گا۔ اس سے قبل کہ وجود کا حقیقی امتزاج معلوم کیا جا سکے۔ مغربی تشکیک کبھی "مکان" کے خلاف استعمال میں نہیں لائی گئی۔ اسے صرف مادی اشیاء کے خلاف استعمال کیا گیا ہے۔ فضائے بسیط ایک ارفع تصور ہے' اس کے لیے قوت ایک کم رتبہ تجریدی تجربہ ہے۔ کیست کا وجود مکان کے متضاد کیست کا مرہون منت ہے۔ کیونکہ کیست وہی ہے جو "مکان" میں موجود ہے' اور منطقی اور طبعی طور پر اس کے وجود کا انحصار مکان ہی پر ہے۔ روشنی کی لہروں کی حرکت کے تصور کو تسلیم کرنے کے بعد' جو روشنی کی توانائی کی ایک صورت تسلیم کرنے کی وجہ سے وجود میں آتا ہے۔اس کے بالمقابل کیست کا مفروضہ نور آفریں ایثر کی شکل میں ظاہر ہو گا۔ قوت کی تعریف سے کیست کی تعریف اور کیست کے اوصاف کے نتائج وجود میں آئیں گے(مگر اس کے برعکس عمل نہیں ہو گا) اور ان کے ساتھ ساتھ تمام ضروری علامات کا بھی انکشاف ہو گا۔

مادیت کی اساس کے تمام کلاسیکی تصورات خواہ وہ باہم کتنے بھی مختلف ہوں' حقیقی ہوں یا تصوراتی' ان کو متوقع تشکیل ہی کی صورت حاصل ہو گی' مگر وہ حقیقت معدوم متصور ہو گا' جو اپنی شکل وصورت کے مطابق تعریف کے قابل نہ ہو گا۔ یا صرف قریب قریب اوصاف پر مبنی تعریف کا مستحق ہو گا۔ کسی مخصوص نظام فلسفہ میں اس کی کوئی بھی صورت ہو' یہی اصول قائم رہے گا۔ مغرب کے تمام فلسفہ ہائے مادیت 'حرکت مستقبل یا حرکت متوقع کا امتیاز کرتے ہیں' جو بلا شک وشبہ نفی ہی کی ایک صورت ہے۔ جس کا دوسرا قطب بلاشک مثبت ہو گا۔ صورت یا عدم صورت' قوت یا عدم قوت 'یہ دونوں قسم کے الفاظ واضح طور پر دو ثقافتوں کے تضاد کو ظاہر کرتے ہیں۔ اور ان سے ان کا عالمی تصور اور مزاج واضح ہوتے ہیں۔ آج تک تقابلی فلسفے نے اس حقیقت کو غلط طور پر پیش کیا ہے اور غلط رہنمائی کی ہے۔ اور اس کے لیے مادے کے لفظ کا سہارا لیا ہے جو ایک صورت میں تو شکل وصورت اور دوسری میں اساس قوت کا سہارا لیتا ہے۔ کوئی بھی دو تصور پوری طرح سے ایک دوسرے سے مختلف نہیں ہو سکتے' کیونکہ یہ خدا کی ذات کے متعلق احساس کا معاملہ ہے' بلکہ اقدار کے مفہوم کا اظہار ہے۔ کلاسیکی دیوتا شکل وصورت میں غیر معمولی ہے' مگر فاوَستی ثقافت میں وہ ایک غیر معمولی قوت ہے۔ کلاسیکی تصور شان خداوندی کے مطابق نہیں۔ اس کی شان وشوکت کو روح تسلیم نہیں کرتی۔ شمسی احساس عالم خدا کے تصور سے محروم ہے' دوسرا ایسا مادہ پیش کرتا ہے جس کی کوئی صورت نہیں۔ فاوَستی ایسی شے کو محروم قوت سمجھتے ہیں۔

(۸)

سائنس دانوں کو یہ فرض کر لینے کی عادت ہے کہ اساطیر اور خدا کا تصور قدیم انسانوں کی تخلیق ہیں۔ اور جوں جوں روحانی ثقافت میں ارتقاء ہوتا ہے' اساطیری تخلیق کی قوت ختم ہوتی جاتی ہے' مگر حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے۔ اگر آج تک تاریخی صورت برقرار نہ ہوتی جس میں آج تک کوئی تحقیق وتفتیش نہیں ہوئی تو سائنسدانوں کے مذکورہ نتائج قابل اعتبار ہوتے۔ مفروضہ عالمی اساطیری شاعرانہ صلاحیت مدت ہوئی محدود ثابت ہو چکی ہے' جو محض مخصوص ادوار تک ہی محدود رہی ہے۔ یہ محسوس کیا گیا ہے کہ اس اہلیت نے دنیا کو اپنی روایات' رسوم اور علامات سے بھرپور کر دیا ہوتا۔۔۔۔۔ یکساں اور متضاد مختلف الانواع ذخائر کا ڈھیر لگ جاتا۔۔۔ اس میں کچھ شک نہیں کہ ابتدائی انسان نے اساطیر سازی کا کام کیا۔ مگر یہ صرف اسی دور میں ہوا جبکہ کوئی ثقافت اپنے عروج پر تھی ۔ اعلیٰ اسلوب کی ہر اساطیر اپنے روحانی شعور کے آغاز میں وجود میں آئی۔ یہ اس کی روحانیت کا اولین تخلیقی کارنامہ ہے۔ کسی اور مقام پر اس کا دستیاب ہونا ممکن نہیں۔ مگر اپنے مخصوص مقام پر اس کا ہونا لابدی ہے۔

میں یہ فرض کرتا ہوں کہ کون سے قدیم باشندے' مثلاً" سنائی عہد کے مصری' سائرس سے قبل کے یہود اور پارسی مائی' سیناء کے ہیرو اور نقل مکانی کرنے والے جرمن ایسے مذہبی تصورات کے حامل تھے' جن کو

بلند پایہ اساطیر کہنا مشکل ہے۔ یہ منتشر اور بے قاعدہ روایات تو ہو سکتی ہیں' جن میں مسالک اور بعض اسماء کا ذکر ہے' یا انھیں مذہبی تصاویر کے منتشر اجزاء کہا جا سکتا ہے۔ مگر ان کی ایسی حیثیت نہیں کہ ان کو الہامی درجہ دیا جا سکے یا انھیں اساطیری مجموعہ قرار دیا جا سکے۔ یہ اساطیر کی بجائے سٹیج کا فن ہے' اور یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان حالات اور روایات کے بیان میں بہت زیادہ احتیاط کی ضرورت ہے۔ جو آج کل مروج ہیں۔ یا وہ جو چند صدیاں قبل مروج تھے۔ یا دکھاوے کے طور پر اپنے آپ کو قدیم ظاہر کرتے تھے۔ گزشتہ ہزاروں سالوں میں متعدد ممالک اس دنیا میں کئی بلند پایہ ثقافتوں سے متاثر ہوئے ہیں' جو ان کے لیے اجنبی تھیں' اور انھوں نے قبول کر لیں۔

لہٰذا عظیم اساطیر کی اتنی عالمی صورتیں موجود ہیں جس قدر کہ قدیم ثقافتوں اور قدیم تعمیرات کے آثار دستیاب ہیں۔ تقدمات زمانہ ' غیر ترقی یافتہ تخیلات جو لوک داستانوں کی جدید تحقیق کا سرمایہ ہیں' مگر رہنما اصولوں کے بغیر اپنے آپ کو ختم کر چکے ہیں اور موجودہ مفروضات کے تحت ہماری توجہ کے قابل نہیں۔ اس کے برخلاف ثقافتی اظہار کے باعث جن کو اس قطار میں شامل نہیں کیا گیا' یہ ہومر کا دور تھا (۱۱۰۰۔ ۸۰۰ ق م) اور اسی کا ہم مزاج ٹیوٹانی عہد تھا (۹۰۰ تا ۱۲۰۰ء) ان دونوں کو رزمیہ کا دور کہا جاتا ہے ۔اور نہ ان سے قبل اور نہ بعد میں دنیا میں کوئی بڑا مذہب ظہور میں آیا۔ ہندوستان اور مصر میں باہم منطبق ادوار ویدوں کا زمانہ اور اہرام مصر کا دور ہے۔ ایک دن یہ دریافت ہو جائے گا کہ مصری اساطیر فی الحقیقت ' تیسرے اور چوتھے شاہی خاندانوں کے دور میں اپنے عروج کو پہنچیں۔

صرف اسی پس منظر میں اس مذہبی وجدان کی بیش بہا دولت کا اندازہ کر سکتے ہیں' جو جرمنی کے شاہی دور کی تین صدیوں میں تخلیق ہوئی' اس وقت جو وجود میں آیا وہ فاوَستی اساطیر کا سرمایہ تھا۔ اس کے بعد عالمانہ اور مذہبی تصورات کے تحت' یا تو کیتھولک عناصر کو شمال میں کفر سمجھ لیا گیا یا اس کے برعکس ہوا اور اس کے نتیجے میں ہم اس عالمی صورت کو دیکھنے سے قاصر رہ گئے' اور اس کی وسعت اور اتحاد کو محسوس کرنے سے محروم ہو گئے۔ فی الحقیقت ایسا کوئی افتراق موجود نہیں ۔ عیسائی حلقے میں عمیق تبدیلی کا مطلب یکساں ہے' جو ایک تخلیقی عمل ہے' اور اس میں ان قدیم مسالک کا اثر بھی موجود ہے جو نقل مکانی کر کے آنے والے اپنے ساتھ لائے۔ یہی وہ عہد ہے' جس میں کہ مغربی یورپ کی لوک داستانوں نے اپنی تکمیل اور شناخت حاصل کی۔ اگرچہ ان میں شامل بیشتر مواد قدیم زمانے سے موجود تھا اور بعد میں نئے تجربات کے ساتھ مربوط ہوتا رہا' اور شعوری طور پر یہ جامع اور بہتر ہوتا رہا لیکن اسی عمل کے لیے یہی دور مخصوص ہے۔ نہ اس سے قبل اور نہ مابعد کہ اسی میں علامتی معانی داخل کر کے اس کی قوت میں اضافہ کیا گیا۔ انہی داستانوں میں ایڈا کے عظیم خداوند کی داستان شامل ہے' اور راہبوں کی تصنیف کردہ منظومات کے متعدد شہ پارے جو زبان زد عام ہوئے۔ ان میں وہ قدیم جرمن بہادروں کی داستانیں شامل ہیں' جو سیگفرائڈ اور گڈرون' ڈیٹرچ اور وے لینڈ کے ناموں سے مشہور ہیں۔ فتوت کی داستانیں' جو قدیم کیلٹی کہانیوں سے ماخوذ ہیں' جو اسی عہد میں فرانسیسی سرزمینوں پر ثمربار ہو رہی تھیں۔ ان میں بادشاہ آرتھر' گول میز اور مقدس گرائل' ٹرشان' پرسی

دل اور رولینڈ عام طور پر مشہور ہیں۔ اور ان کے ساتھ جن دوسری کہانیوں کو شمار کیا جا سکتا ہے۔ وہ روحانی معراج سے متعلق ہیں' جن کی نشاندہی تو کم ہوئی ہے' مگر ان کے اثرات نہایت گہرے ہیں۔ مصائب مسیح کی داستانیں' کیتھولک قصص الاولیا جن میں زیادہ تر دسویں اور گیارھویں صدی کی تخلیق ہیں۔ جن میں کنواری کی کہانیاں اور روڈچ' سیالڈ' سیورین' فرانسس' برنارڈ اور اوڈیلیا نامی بزرگوں کی کہانیاں مشہور ہیں۔ اوریا کی داستان ۱۲۵۰ء میں نظم کی گئی۔ یہی وہ دور تھا' جس میں داستان سرائی پر بہار آئی۔ اس میں رزمیہ اور بزمیہ دونوں طرح کی شاعری شامل تھی۔ شمال کے عظیم ویل ہالا دیوتا اور چودہ مددگاروں کی اساطیر جنوبی جرمنی میں ایک ہی دور میں وجود میں آئیں۔ انھیں کے ساتھ ریتا روک کی تخلیق ہوئی۔ دیوتاؤں کی شفق' دولیسپا میں ہمیں جنوبی جرمنی کی عیسائیت کی جھلک ملتی ہے۔ یہ عظیم اساطیر بہادرانہ کارناموں کی نہج پر ابھرتی ہوئی قدیم ثقافت کا بیان کرتی ہے۔ یہ دونوں داستانیں دو چھوٹی چھوٹی ریاستوں سے متعلق ہیں' جن میں سے ایک مذہبی پجاریوں اور دوسری شرفاء کے پس منظر کا بیان کرتی ہے۔ یہ گرجاؤں اور قلعوں میں تو بہت دہرائی گئیں' مگر دیہات میں مقبول نہ ہو سکیں۔ جہاں پر کہ سادہ دل انسان صدیوں سے اپنے نسب ناموں کے ساتھ رہ رہے ہیں۔ انھیں کو وہ پریوں کی داستانیں مقبول عام اعتقادات یا توہمات سمجھتے ہیں' مگر انھیں ان کی زندگی کے اعلیٰ تخیلات سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔

ویل ہیلا کی تاریخ سے بڑھ کر ان مذہبی تخلیقات کے مطالب کہیں اور اس وضاحت سے بیان نہیں ہوئے۔ یہ تصور ابتداء میں جرمنی سے متعلق نہیں تھا۔ وہ قبائل جو نقل مکانی کر کے آئے تھے' وہ بھی اس سے لاعلم تھے۔ ان داستانوں نے اپنی موجودہ شکل اس دور میں اختیار کی جب ان کی ضرورت محسوس کی گئی اور شعوری طور پر مغربی سرزمین میں عوام نے نئی زندگی اختیار کی۔ لہٰذا یہ داستان اولمپس کی ہم عصر ہے جو ہومر کی تخلیق ہے اور کسی حد تک جرمن دیہلہ سے مشابہ ہے۔ مزید برآں یہ صرف دو بلند پایہ ریاستوں کے لیے ہے' جہاں پر کہ ویل ہیلا حرکت دوزخ سے ظاہر ہوا۔ عام عقیدے کے مطابق دوزخ کی آبادی مردوں پر مشتمل ہے

فاؤستی دنیا میں اساطیر اور نسب ناموں کا اتحاد ان کی علامات اظہار پر بالکل منطبق ہوتا ہے اور آج تک اس کا احساس نہیں کیا گیا۔ اس کے باوجود سیگفرائڈ' بالڈور' رولینڈ اور بادشاہ کرائسٹ ہیلی اینڈ ایک ہی شخصیت کے مختلف نام ہیں۔ وال ہالا اور ایوالون' گول میز اور گریل عیسائی فوجداروں کی شرکت مریم' فرگز اور فراؤہول کا ایک ہی مطلب ہے۔ اس کے برخلاف مواد اور عناصر کا خارجی خاکہ جس پر اساطیری تحقیق نے بلاوجہ طاقت صرف کی ہے۔ ایک ایسا مسئلہ ہے جس کی اہمیت دیوی دیوتاؤں کے تصور سے آگے نہیں بڑھتی۔ عالمی احساس کی ابتدائی صورت خالص ارزی اور غیر شعوری تشکیل کی ہے۔ یہ قابل تبدل نہیں' جو کچھ ایک قوم دوسری قوم سے حاصل کرتی ہے' وہ یا تو تبدیل شدہ صورت ہے' یا احترام کے باعث نقل۔ وہ اس کے اپنے احساسات پر ایک ملبوس' پردہ یا نقاب ہے۔ یہ دوسری قوم کا من وعن احساس نہیں ہو سکتا۔ قدیم کیلٹک اور جرمن اساطیری مقاصد کو کلاسیکی داستانوں کے ذخیرے کے طور پر سمجھنا چاہیے' جو راہبوں

نے اکٹھا کر رکھا ہے' اور مغربی کلیسیا نے بھی اسے مشرقی عقائد کے طور پر قبول کر رکھا ہے۔ یہ وہی مواد ہے جس کی بنا پر مغربی فاؤستی ثقافت نے اپنے تعمیری فن کی بنیاد بنایا۔ قطع نظر اس امر کے کہ یہ اساطیر کس کی وساطت سے ان تک پہنچیں۔ وہ عام افراد تھے یا مشنری یا پجاری تھے۔ ان حالات کی بھی پروا نہیں کی گئی جن کے تحت عیسائی تصورات نے اپنی تشکیل کی اور وہ آزادانہ روش اپنائی' جس کے تحت انھیں بہرہ حیات سے سرفرازی نصیب ہوئی۔

عرب اور مغربی کلاسیکی ثقافت میں اساطیر کا زرخیز زمانہ ہماری توقع کے مطابق سکون اول' مجوسیت دوم اور متحرک سوم ہے۔ ہیئت کی ہر تفصیل کا معائنہ کریں اور کلاسیکی دور کے مغربی رویے کا جائزہ لیں' جو عمل پر مبنی ہے۔ کلاسیکی ہونے کے باوجود مادیت سے متاثر ہے۔ اس حواسیت کا ذخیرہ انقسام پذیر ہے اور عبادت گزاری میں اس کا مرکز ثقل حسی طور پر متاثر مسالک پر قائم ہے۔ جبکہ شمال میں یہ "مکان" ہے جس میں قوت اور مذہبی شعور غالب ہے' اور رنگ عقائد کی حکومت ہے' جوان روح کی یہ قدیم تخلیقات سے ہم پتہ چلتا ہے کہ اولیمپیا کے پیکران اور مجسمات اور ڈورک مندروں کی مادیت میں اور باسلیق گنبدوں میں' خدائی روح میں 'نقش ونگار میں ' اول ہلا اور مریم کی اساطیر میں' اور بلند آہنگ مزامیری موسیقی میں یکسانیت کا عنصر موجود ہے۔

عرب دنیا نے اپنا اساطیری ذخیرہ کئی صدیوں یعنی سیزر اور قسطنطین کے مابین کے دور میں تیار کیا۔ اس میں بے شمار مسالک 'نظریات اور داستانیں موجود ہیں' جنھیں ہم آج شمار بھی نہیں کر سکتے ۔ تطبیقی عقائد جن کا تعلق شامی بعل دیوتا سے ہے۔ اسی طرح آئی سس اور متھرا جو بابلی تھے مگر شامی انھیں اٹھا کر لے گئے اور انھیں اپنا بنا لیا۔ الہامی کتب 'قواعد اور قوانین حواری' کشف یوحنا' حیران کن پیش گوئیاں' عیسائی' پارسی' یہودی' نوافلاطینی' مانی داستانیں' فلکی ملائکہ' بزرگوں کی ارواح اور گیانی دھیانی روایات میں مصائب کی داستانیں اور عیسائی اقوام کے رزمیے جو حضرت عیسیٰ (علیہ السلام) کے بچپن اور حواریوں کے اعمال اور زرتشتی داستانوں میں جو ان کے ہمعصر ہی تھے' ہمیں قدیم عرب داستانوں کے ہیرو نظر آتے ہیں۔ جب ہم کلاسیکی دور میں اچیلس اور فاؤستی ثقافت میں سیگفرائڈ اور پرسی وال کا مشاہدہ کرتے ہیں' تو ہمیں قدیم عرب اساطیر کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ گیتھ سی مین اور گول گوتھا کے منظر یونانی اور جرمن نسب ناموں اور رزمیہ داستانوں کے پہلو بہ پہلو استادہ نظر آتے ہیں۔ یہ مجوسی بصیرت بلااستثنا قریب الرگ کلاسیکی تہذیب کے زیر اثر پروان چڑھی۔ اگرچہ کلاسیکی تہذیب اپنی روح تو اس ثقافت کے حوالے نہ کر سکی مگر اپنی ہیئت منتقل کر گئی۔ زمانہ حال میں یہ فیصلہ کرنا ممکن نہیں کہ حضرت عیسیٰ (علیہ السلام) سے قبل شمسی ثقافت نے قدیم مجوسی ثقافت کو کیا دیا مگر آگسٹائن کے دور میں جب عیسائی ثقافت اپنی جڑیں مضبوط کر چکی تو یہ قدیم منابع سے بہت کچھ حاصل کر چکی تھی۔

(۹)

نتیجہ" کلاسیکی اصنام پرستی کا اپنا اسلوب ہے۔ جو اپنے احساس عالم کے مطابق تصورات کی مختلف صورت میں اظہار کرتا ہے۔ اگر کوئی سطحی روابط یا یک جہتی ہو بھی' وہ واضح نہیں ہوتی۔ خدا کا ایسا وجود جو ناقابل شناخت ہو' تاریخ میں صرف ایک بار وجود میں آیا' اور یہ ایسی ثقافت میں تھا' جس نے عریاں مجسمے تراش کر انسان ہی کو فن کا واحد موضوع بنا دیا۔

فطرت کا تصور کلاسیکی انسان نے قائم کیا۔ یعنی مجسم اشیاء کا جن کی اپنی مخصوص شکل وصورت ہو' مجموعہ' اس کی ماسوائے اس کے اور کوئی تعبیر کی نہیں جا سکتی۔ رومنوں نے محسوس کیا کہ یہود کا دعویٰ یاہوے کو خدائے واحد تسلیم کر لیا جائے' کسی حد تک کافرانہ ہے۔ رومیوں کے نزدیک ایک خدا کو تسلیم کرنے کا مطلب دوسرے خداؤں کا انکار تھا۔ اور اس تصور کے نتیجے میں رومی اور یونانی دونوں قسم کے فلسفیوں کو سخت ناپسند کرتے تھے' جو ایک خدا یا دہریت کی تبلیغ کرتے تھے۔ دیوتا مجسم ہیں اور ماہرین ریاضی' ماہرین قانون' اور شاعروں کی طرح ہیں۔ جسم کا ہونا دیوتاؤں اور انسانوں دونوں کے لیے ضروری تھا۔ توحید سے زیادہ اجنبی شے ان کے لیے اور کوئی نہیں تھی اور مرکزی قرب کے بغیر کسی کا وجود ممکن نہ تھا۔ کوئی شے تنہا اور خود مکتفی نہ ہو سکتی تھی۔ اس لیے وجود کے لیے لاتناہی مرکزی قرب ناگزیر تھا۔ یہ ایک بے حد اہم تصور ہے اور تمام دنیا کے مشرکین اپنے دیوی دیوتاؤں کے وجود کی تائید میں اسی سے کام لیتے ہیں۔ ہیلوس نصف مشرقی رہوڈس میں کی جاتی تھی اور سیلین کسی مسلک کے پابند نہ تھے۔ دونوں کے دیوتا فنی اظہار کا ذریعہ تھے (یہی وجہ ہے کہ ہومر کے قدیم دور میں پیکر ان ہی اہمیت کے حامل تھے)۔ یہی عنصر اظہار کہ وارد اساطیری ادب میں شمار ہو گا اور عوامی داستانوں میں شامل نہیں کیا جا سکے گا۔ قدیم رومی مذہب جس میں کلاسیکی عالمی احساس مخصوص تقدس کے ساتھ بیان کیا جاتا تھا۔ نہ تو سورج' نہ چاند' نہ طوفانوں نہ بادلوں کو دیوتا تسلیم کرتے تھے۔ جنگل کے اثرات' احساس تنہائی' طوفان بادوباراں' کف بحر' فاؤستی انسان کے تصور فطرت پر کلی طور پر حاوی تھے (فاؤستی ثقافت سے ماقبل سیلٹ اور ٹیوٹان بھی اسی تصور کے قائل تھے) اور اپنی اساطیر میں ان کا ذکر کرتے تھے' مگر ان عناصر کے متعلق کلاسیکی انسان نے کسی قسم کا تاثر قبول نہیں کیا۔ وہ صرف جامد اشیاء سے محبت کرتا تھا۔ چولہے' دروازے' گنبد اور مزروعہ زمینیں ہی اس کی توجہ کا مرکز تھیں۔ وہ مخصوص دریا اور وہ مخصوص پہاڑی ہی اس کی تکوین میں اہمیت کی حامل تھیں' کلاسیکی اساطیر کے مطالعے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ہر وہ شے جو فاصلے کی دوری' لامحدودیت غیر مجسم ہونے یا بدیں وجہ مکان (فضائے بسیط) یا فطرت کی روحانی شناخت کا مظاہرہ کرے۔ ان کی اساطیر سے خارج رہتی ہے۔ لہٰذا اس امر میں حیرانی کی قطعاً" کوئی گنجائش نہیں کہ بادل اور شفق جو بارونق مناظر فطرت کی جان ہیں' کلاسیکی ثقافت سے کلی طور پر غائب ہیں۔ اور ان کی دیواری نقاشی میں کسی پس منظر کا کوئی وجود نہیں۔ قدیم دیوتاؤں کی لامحدود تعداد ہر درخت' ہر موسم بہار' ہر گھر' بلکہ گھر کا ہر حصہ ایک دیوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہر مادی شے کا آزادانہ وجود ہے' اور اس لیے فعالیت کے لحاظ سے بھی کوئی کسی کے زیر حکم نہیں۔ ہر دیوتا اپنی

مرضی کا مالک ہے۔

شمسی اور فاؤستی تصورات فطرت کی علی الترتیب بنیاد دو متضاد علامات پر ہے: ایک واحد شے اور وجدانی مکان جس کا اظہار ان کے ہاں ہر سیاق وسباق میں ہوتا ہے' اولیمپس اور ہیڈیس مکمل طور پر مخصوص ضرورت کے مقامات ہیں' جبکہ بونوں کی حکومت اور جن بھوتوں اور وال ہالا' اور تعلیم میں سے ہر ایک کم وبیش فضائے بسیط کا ساکن ہے۔ قدیم رومی مذہب میں مادر ارض' مادر کبیر نہیں' بلکہ اس سے مراد سامنے والی زیر کاشت زمین ہے۔ فانوس ایک قسم کی لکڑی ہے اور وولٹور نوس ایک دریا کا نام ہے۔ سیرس ایک بیج کا نام ہے اور کنسوس سے مراد فصلوں کی برداشت ہے۔ ہورلیس سے مراد ایک سچا رومی ہے' جو خنک بادلوں کے زیر سایہ مشتری سے محو کلام ہوتا ہے۔ ان تمام بیانات میں کہیں خدا کا یا کسی عبادت گاہ کا ذکر نہیں' کیونکہ اس سے اس کے کلام کی تکرار ہوتی۔ اگرچہ بہت مدت کے گزرنے کے بعد رومی اور یونانی دونوں بت پرستی کے مخالف ہو گئے' کیونکہ امتداد زمانہ کے ساتھ ان کا فن نقش گری اور پیکر تراشی تجریدی ہوتا گیا اور عام عقائد سے منحرف ہو کر فلسفے کے زیر اثر آ گیا۔ مکان میں جانوس دروازے کا دیوتا ہے۔ ویسٹا چولہے کی دیوی ہے' یہ دونوں خدمات بامقصد اور دیوی دیوتاؤں کے دائرہ کار سے آزاد ہو گئیں۔ یونانیوں کا دریائی دیوتا (ایچیلس کی طرح جو بیل کی طرح نظر آتا ہے) بظاہر ایک دریا تھا' نہ کہ کوئی دریا کا باسی۔ پان اور سٹائر کھیت اور وادیاں ہیں' جو دوپہر کی دھوپ میں اپنا وجود پاتی ہیں۔ دریا اور ہمہ ورباد درخت ہیں' جو مختلف مقامات پر پائے جاتے ہیں اور بعض مقامات پر بعض درخت اونچے اونچے تھے اور ان کا احترام کیا جاتا تھا۔ انھیں ہار پہنائے جاتے تھے اور انھیں تحائف پیش کیے جاتے۔ اگرچہ ان کے مخصوص نام موجود نہ تھے۔ اس کے برخلاف کوئی مقامی مواد اس نوعیت کا دستیاب ہوا ہے' جس میں ان بھوتوں' بونوں' چڑیلوں یا جنوں کے متعلق کچھ مذکور ہو یا مردہ افراد کی ارواح کا ذکر ہو' جو رات بھر گشت کرتے رہتے ہیں۔ جبکہ تایاد ذرائع ہیں۔ نکسی بوڑھی ساحرہ ہے' اور روح اشجار اور براؤنی وہ ارواح ہیں' جو ذرائع اشجار اور مکانوں کی پابند ہیں' اور اس آرزو میں ہیں کہ وہ بھی ان سے آزاد ہو کر آزادی سے سیاحت کریں۔ یہ صنعتی پیکر تراشی سے بالکل مختلف تصورات ہیں اور ان میں احساس فطرت کا ظہور قطعاً" مختلف ہے۔ کیونکہ یہاں تجربہ اشیا مختلف نوعیت کا ہے۔ ایک پری ------ جو موسم بہار کی علامت ہے۔ وہ اس وقت انسانی صورت اختیار کرتی ہے' جب وہ کسی خوبصورت گڈریے کو دیکھتی ہے مگر نکسی ایک شہزادی ہے جو سحر زدہ ہے اس کے سر پر نیلوفر کے پھول ہیں۔ جو اس نے بادلوں میں لگا رکھے ہیں۔ وہ نصف شب جھیلوں اور ذخائر آب سے باہر نکلتی ہے' جہاں اس کا ٹھکانہ ہے۔ قیصر باربروسا قہوہ خانوں میں بیٹھتا ہے اور شہزادی زہرہ سرائے میں۔ اس سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فاؤستی دنیا نے ہر اس شے سے نفرت کی ہے جو مادی اور ٹھوس ہو۔ بعض اشیاء پر ہمیں شبہ ہوتا ہے کہ ان کا تعلق دوسری دنیا سے ہے۔ ان کی موٹائی اور درشتی محض ظاہری ہوتی ہے۔ یہ ایسی صفت ہے جس کا وجود کلاسیکی اساطیر میں ممکن نہ تھا' کیونکہ یہ اس کے لیے تباہ کن ہوتی۔ کچھ لوگ یہ قبول کرتے ہیں کہ مردہ انسانوں یعنی ارواح کو ٹھوس اشیاء یعنی چٹانوں اور پہاڑیوں میں دیکھنے کی قدرت حاصل ہوتی ہے۔ اور وہ ان کی گہرائی تک جھانک سکتے ہیں۔ کیا یہ صرف ہمارے طبیعاتی نظریات کے راز

ہائے دروں کی خفیہ منشا نہیں؟ یا یہ کوئی نیا مفروضہ نہیں؟ کسی اور ثقافت میں پہاڑوں چشموں اور جھیلوں کے متعلق اس قدر داستانیں موجود نہیں ہیں' جن میں زیر سطح زمین کے رازوں اور ایسے مقامات ' باغات کا بیان کیا گیا ہو۔ جہاں کوئی مختلف مخلوق آباد ہو۔ فاؤستی احساس فطرت نے تمام ایسی مدرکہ مادیت سے انکار کر دیا ہے۔ جس کے سلسلے میں کرہ ارض پر کچھ بھی موجود نہ ہو' اور اس کا حقیقی وجود صرف خلا میں ہو۔ پریوں کی داستانیں فطرت کی مادی حالت کو اس طرح تحلیل کر دیتی ہیں جس طرح کہ رومی اسلوب نے حجری کیت کو گرجا گھروں میں تحلیل کر دیا اور بوقلموں اشکال میں تبدیل کر دیا۔ اشکال اور خطوط کا یہ سرمایہ ہر وزن کو اپنے جسم سے علیحدہ کر دیتا ہے اور کسی قسم کی حد بندیوں کو قبول نہیں کرتا۔

روز افزوں بڑھتے ہوئے زور بیان سے جو کلاسیکی ثقافت نے اصنام پرستی اور مادیت انفرادیت' اور اس سے متعلق دیوی دیوتاؤں پر صرف کیا' وہ ان کے خداؤں سے ظاہر ہوتا ہے۔ کیونکہ کلاسیکی انسان کے لیے مصریوں فونیشیوں اور جرمنوں کے خدا جیسا کہ ان کی اشکال کا تصور کیا جا سکتا ہے۔ وہ بھی ویسے ہی حقیقی تھے' جیسا کہ ان کے اپنے خدا۔ اس کے ذخیرہ اصطلاحات میں کوئی ایسی اصطلاح موجود نہیں جو کسی اور نوع کے خداؤں کے لیے مقرر ہو۔ اس کے عالمی احساس میں یہ تصور ہی موجود نہیں 'اور ایسا بیان ہی سرے سے بے معنی ہے۔ جب اس کا ان ممالک سے رابطہ پڑا' جن کے دیوی دیوتا ان سے مختلف تھے ۔ اس نے ان کا بھی احترام کیا۔ دیوتاؤں کی وہی حیثیت تھی' جو اصنام یا شہروں کی ہوتی ہے۔ گویا اقلیدسی اجسام کو مقام مل گیا ہے ۔وہ قریب ہی تھے 'فضائے بسیط کے باسی نہ تھے ۔اگر بابل کا باشندہ کہیں عارضی قیام کرتا اور زائیوس یا اپالو بہت دور ہوتے' تو یہ اس کے لیے معقول وجہ تھی کہ وہ مقامی دیوتاؤں کی پرستش کر لیتا۔ "تحویل کردہ عقیدت برائے دیویان نامعلوم" کا یہی مطلب ہے۔ اس جملے سے پال کو مجوسی فلسفہ توحید کو سمجھنے میں مشکل پیش آئی ۔ یہ ایسے دیوتا تھے جن کے نام یونانیوں کو معلوم نہ تھے' مگر بڑی بڑی بندرگاہوں پر غیر ملکی ان کی پرستش کرتے تھے (پیرائکس' کور۔سمر' وغیرہ) اس لیے ان کو یہ حق حاصل تھا کہ یونانی ان کی پرستش اور احترام کریں۔ رومیوں نے اس کا ذکر کلاسیکی وضاحت سے اپنے قانون میں کیا ہے اور اس کے لیے ایک واضح طریق کار طے کیا ہے۔ مثال کے طور پر عمومی حکم احضار۔ چونکہ کائنات مجموعہ اشیاء ہے اور دیوتا بھی اشیاء ہی ہیں 'ان کو ان کا عمومی استحقاق ملنا چاہیے۔یہ استحقاق واحترام ان دیوتاؤں' کو بھی حاصل تھا۔ ان میں وہ دیوتا بھی شامل تھے جن سے عملی یا تاریخی طور پر رومیوں کا کوئی تعلق نہ تھا۔ اگرچہ وہ ان کو جانتے نہ تھے 'یا وہ ان کو اپنے دشمنوں کے دیوتاؤں کے طور پر جانتے تھے۔ مگر وہ دیوتا تو تھے۔ پس وہ ان کے خلاف تصور بھی نہیں کر سکتا تھا۔ مقدس آیت لاوی ۸۔۹۔۶ :کا یہی مطلب ہے۔ رومی باشندے یہ تسلیم کرتے ہیں کہ ان کے دیوتاؤں کا دائرہ صرف ایک عبوری مدت کے لیے محدود ہے اور ان کا ان کے ناموں کے ساتھ ذکر کرتے ہوئے 'وہ اپنی عبادت ختم کر دیتا ہے تاکہ دوسروں کی حق تلفی نہ ہو۔ اس کے مقدس قانون کے مطابق کسی غیر ملکی علاقے پر قبضہ اس علاقے کی تمام مذہبی ذمہ داریاں بھی روم کو منتقل کر دیتا ہے۔ اسی طرح دیوتاؤں کی تقدیس بھی منتقل ہو جاتی ہے۔ منطقی طور پر کلاسیکی دیوتاؤں کے متعلق احساسات بھی اس میں شامل ہیں۔ کسی دیوتا کو تسلیم کر لینا اس کے مسلک کی قبولیت سے بالکل علیحدہ تصور

ہے۔ چنانچہ دوسری پیونی جنگ میں مادر عظیم پے لسی نس کو روم میں بطور سپہ سالار استقبال دیا گیا۔ مگر اس کے ساتھ جو پجاری آیا تھا۔ جس کی شکل وصورت بالکل غیر کلاسیکی تھی' وہ اپنی عبادت پولیس کی نگرانی ہی میں بجا لاتا رہا۔ نہ صرف رومی بلکہ غلام بھی منع کر دیے گئے تھے کہ اس کی عبادت گاہ میں داخل نہ ہوں' ورنہ مقررہ جرمانہ ادا کرنا ہو گا۔ دیوی کے استقبال سے کلاسیکی آبادی خوش ہو گئی' مگر اس کے ذاتی کردار کی وجہ سے رسوم ورواج کی خلاف ورزی ہوئی۔ ایسے معاملات میں مجلس قانون ساز کا رویہ غلطی سے پاک رہا۔ اگرچہ عوام جن میں مشرقی اثرات کی کمی نہ تھی' ان مسالک کو پسند کرتے تھے اور شاہی دور میں فوج پر یہ اثرات نمایاں ہو چکے تھے۔ بیشتر فوجی (بلکہ ان کا سردار بھی) مجوسی عالمی احساس کے حامی تھے۔

اس سے یہ سمجھنا آسان ہو گیا ہے کہ محکوم ممالک کے مسالک کس طرح رومیوں کے مذہب میں داخل ہو گئے تھے۔ مگر اس موقع پر یہ ذہن نشین رہنا چاہیئے کہ کلاسیکی اور مشرقی تاثرات میں فرق تھا' اور ان میں صرف سطحی مشابہت تھی۔ رومی بادشاہوں کی عبادت یعنی زندہ شہزادوں کا احترام اور مردہ شہنشاہوں کا بطور دیوتا مقام' بادشاہوں کے عمومی احترام سے ایک بالکل مختلف معاملہ تھا ۔قانون کے مطابق شاہی عظمت وسطی ایشیاء کی ایک اہم روایت تھی (بالخصوص ایران میں) بعد کے دور میں خلافت کا احترام جو بغداد اور قسطنطنیہ میں مروج رہا۔ اس سے ذرا مختلف معاملہ ہے۔ فی الحقیقت یہ عوامل اصل صورت احوال سے مختلف ہیں ۔ اگرچہ انھیں کتنا ہی علامتی رنگ دینے کی کوشش کی جائے لیکن مشرقی ممالک میں یہ رواجات قائم تھے۔ روم میں بھی یہ کلاسیکی روایت بلااختلاف جاری رہی ۔اور اس میں کوئی کمی بیشی دیکھنے میں نہیں آئی۔ لائی سینڈر اور سب سے بڑھ کر سکندر نہ صرف خوشامدیوں نے دیوتا بنا لیے تھے اور عوام بھی اس پر یقین کرنے لگے تھے۔ یہ اقدام کسی کی تقدیس کو تسلیم کرنے کے بعد وجود میں آتا ہے۔ اشجار' جھاڑیوں' چاہات اور بتوں کو معبود بنانے کا رواج اسی طرح ہوتا ہے۔ کوئی غیر معمولی شخص پہلے ہیرو بنتا ہے اور پھر دیوتا بن جاتا ہے۔ اس معاملے میں بھی دوسروں کی طرح جس شے کا احترام کیا گیا۔ وہ کسی نہ کسی صورت میں ہر حال میں مکمل تھی۔ اگرچہ اس کا تعلق اسی دنیا سے تھا' افلاک یا عالم روحانی سے اس کا کوئی تعلق نہ تھا' مگر مفروضات کو حقیقت بنا لیا گیا۔ روم میں روزمرہ کی مشاورت نے جیوپیٹر کیسی ٹولائی نس کی فتوحات کو غیر معمولی مقام دیا اور ابتدائی ایام میں اس کے بازو' چہرے پر سرخ رنگ لگا دیا' تاکہ قدیم تراشیدہ پیکران سے اس کی مشابہت میں اضافہ ہو جائے اور ان کی دیوتائی قوتیں اس کے قبضہ قدرت میں آ جائیں۔

(۱۰)

• شاہی دور کی پہلی نسل ہی میں قدیم بت پرستی بتدریج تحلیل ہو گئی۔ اگرچہ اس میں بیرونی اثرات یا اساطیری رسوم ورواج کا کوئی دخل نہ تھا اور مجوسی توحیدی روایات سے بھی یہ لوگ بے بہرہ تھے۔ خود ان میں ہی نئی روح بیدار ہو چکی تھی۔ اب یہ قدیم رواجات کو بھی جدید انداز میں سرانجام دے رہے تھے۔

نام تو قائم رہے مگر دیوتا بدل گئے۔

مجموعی طور پر متاخر کلاسیکی مسالک بالخصوص آئی سیس اور کائی بیل متھرا اور سول اور سیرافیس کی تمام روحانیت مزید مقامی صوری تکوین نہ رہی۔ قدیم زمانے میں ہرمس پروپائی لائی اس کی ایتھنز شہر کے دروازے پر پوجا کی جاتی تھی' جبکہ اس سے چند قدم دور اس مقام پر جہاں بعد میں ایری کیتھیم کی تعمیر کی گئی' ہرمس کے مسلک کا مقام تھا' جو الگاؤر کا خاوند تھا۔ رومی دارالخلافے کے جنوبی کنارے پر جیوپیٹر فیریٹری کی پناہ گاہ(جس میں نہ صرف ایک دیوتا کا بت تھا' بلکہ ایک مقدس پتھر بھی تھا۔ (جو سلی کون یا ریگ شیشہ تھا) جو بارش کے دیوتا اور خوشحالی کی علامت تھا۔ اور جب آگسٹس آخر الذکر کے عظیم مندر کا نقشہ مرتب کر رہا تھا' اور بنیادیں بنا رہا تھا تو وہ متعلقہ قطعہ زمین کے اس حصے کے متعلق بہت محتاط تھا۔ جس سے اول الذکر کے دیوی دیوتا وابستہ رہے تھے 'مگر عیسائیت کے ابتدائی ایام میں مشتری یا انوکٹس کی پوجا کی جا سکتی تھی انوکٹس کی پوجا ہر اس جگہ جائز تھی جہاں دو تین آدمی جمع ہو جاتے' جو اس کے نام لیوا ہوتے۔ یہ مختلف دیوتا بتدریج ایک ہی دیوتا کے وجود میں جمع ہونے لگے۔ اگرچہ ہر دیوتا کے مسلک کے ماننے والے اپنے اپنے دیوتا کو پہچانتے تھے۔ چنانچہ آئی سس کے لیے دس لاکھ نام فرض کر لیے گئے۔ اس عہد تک اسماء فرائض منصبی کی ترجمانی کرتے تھے اور ایک ہی جسم یا مقام پر متعدد دیوتا کسی نہ کسی دیوتا کے خطاب ہوتے جن کو مقامی لوگ اپنے ذہن میں رکھتے تھے۔

جب مشرق کی طرف سے مجوسی ثقافت کے اثرات 'سلطنت روما میں طوفان کی طرح امڈ آئے' تو اس کے ساتھ تصور توحید پر مبنی مذاہب بھی وجود میں آنے لگے۔ سکندر کے عہد کا آئی سس' سورج دیوتا جاوز لینن کا پسندیدہ تھا(جو پالمیرا میں ۔جل کہلاتا تھا) اور متھرا جس کی حفاظت کا ذاتی اوکلی ٹن(جو فی الحقیقت ایرانی دیوتا تھا اور شام میں تبدیلی نام کے ساتھ معبود بنا رہا) کار تھیج والوں کا بعل سپٹیمی سپروس کے نزدیک قابل احترام تھا۔ اس طرح دیوتاؤں کے ایک علاقے سے دوسرے میں منتقل ہو جانے سے ان کی تعداد میں اضافہ نہ ہوتا تھا۔ اس کے برعکس وہ پرانے دیوتاؤں میں نئے کو بھی شامل کر لیتے۔ اور یہ عمل اس انداز سے کرتے کہ ان کا پیکر(شکل وصورت) دوسروں میں حلول ہو جاتی۔ جیسا کہ کیمیا گری نے سکونیات کو تبدیل کر دیا۔ اب تصورات کی جگہ علامات لینے لگیں۔ مثلاً" بیل' بکرا' مچھلی' تکون' صلیب سامنے آنے لگے۔ ان میں کلاسیکی آثار کا وجود باقی نہ رہا۔

ان سنگی پیکران کی جگہ انسانی احترام وعظمت نے لے لی' جس کے نتیجے میں اسلامی اور بازنطینی امتناع پیکر پرستی کا تصور قائم ہوا۔

ٹراجن کے زمانے تک اور شمسیوں کے احساس عالم کے سرزمین یونان سے غائب ہونے کے مدتوں بعد تک روم میں ریاستی عبادت میں اتنی قوت آ چکی تھی کہ وہ اقلیدسی رجحانات کو اپنے اندر شامل کر کے اپنے دیوتاؤں کی تعداد میں اضافہ کر لیتے۔ روم میں اپنے محروسہ ممالک کے دیوتا اور آبادی کو مقامات عبادت مہیا

کیے گئے اور ان کے لیے پجاریوں اور ادائیگی رسوم کی منظوری عطا کی گئی اور انھیں اپنے قدیم دیوتاؤں میں ان کی ذاتی حیثیت سے شامل کرلیا گیا۔ اسی زمانے میں مجوسی نقطہ نظر نے اپنے اثرورسوخ میں اضافے کا آغاز کیا۔ اس امر کے باوجود رومیوں کو اپنے مقام افتخار کا احساس تھا' اور بعض قدیم خاندانوں میں ان رجحانات کی مخالفت بھی کی گئی . دیوتاؤں کے پیکر اور جسم لوگوں کے شعور سے محو ہوتے گئے' اور ان کی جگہ ایک برتر واعلیٰ دیوتا کا تصور اپنا مقام بنانے لگا۔ جس کی شناخت کے لیے حواس خمسہ کی ضرورت نہ تھی۔ طریق عبادت ' تہوار اور داستانیں باہم شیروشکر ہونے لگے۔ جب ۲۱۷ء میں کار اکلانے رومیوں اور غیر رومیوں کے درمیان تمام امتیازی قوانین کا خاتمہ کردیا' اور تمام قدیم دیوتاؤں کی جگہ آئی سیس نے لے لی ۔ اور تمام دیویاں اپنے اندر جذب کرلیں' تو وہی روم کی ملکہ دیوی قرار پائی ۔ اور اس کی وجہ سے عیسائیت کے ایک خطرناک دشمن اور پادریوں کے خلاف نفرت کا ایک بہت بڑا نشان وجود میں آیا)۔ چنانچہ روم ایک مشرقی تمدن کا شہر بن گیا اور شام کا مذہبی ہم سفر تعلقہ قرار پایا۔ اس کے بعد ڈولیچی کے بافیس ' پالمائرا ' اور ایڈیسا ' سول کے توحیدی عقائد میں تخیل ہونے لگے۔ جس نے خدا کا مقام حاصل کرلیا (اور اس مقام پر اس وقت تک قائم رہا جب تک کہ لی سی نی اس کے نمائندے نے قسطنطین کے روبرو شکست نہ تسلیم کرلی) یہ سلطنت کے سرکاری خدا ہونے کے مقام کا مالک رہا۔ اب وہ دور آگیا تھا کہ مسئلہ کلاسیکی اور مجوسیوں کے مابین نہ رہا۔ کیونکہ عیسائیت کو اب کسی قسم کا کوئی خطرہ نہ رہا تھا' اور وہ ان کے ساتھ کسی حد تک ہمدردانہ رویہ اختیار کرسکتی تھی۔ مگر اب مسئلہ یہ تھا کہ کون سا مجوسی مذہب کلاسیکی سلطنت پر فرماں روائی کرے ؟ اب قدیم احساس صناعی کا دور گزر چکا تھا اور واضح طور پر بادشاہ پرستی کا زمانہ بیت چکا تھا۔ پہلے تو مردہ بادشاہ کو ریاستی دیوتاؤں کے حلقے میں لے جایا گیا۔ ۴۲ ق م میں اس مجلس میں قرار داد منظور کی گئی (جو ڈائنوس جیولی اس نے پیش کی) پھر اس کے لیے پجاری مقرر کیا گیا۔ پھر اس کے پیکر کو اس کے آباؤ اجداد کے مجسمات میں علیحدہ کردیا گیا۔ اور اس کے لیے تمام کارروائی صرف نجی طور پر انجام دی گئی۔ اور پھر مارکوس اور لی اس کے بعد اس مقصد کے لیے کوئی پجاری متعین نہ کیا گیا (اور اس کے بعد بادشاہ کے لیے کوئی مخصوص عمارت بھی تعمیر نہ کی گئی۔ اس وجہ سے کہ مذہب کے لیے مندر کا ہونا ہی کافی تھا) اس کے بعد کے فرماں روا صرف اپنا خطاب بطور افراد شاہی خاندان ہی استعمال کرتے رہے۔ اس ذہنی ارتقاء نے مجوسی احساس حیات کی فتح کو یقینی بنادیا۔ اس سے یہ معلوم ہوگا کہ قدیم دستاویزات میں اسماء کی کثرت (مثلاً" آئی سیس میگنا ' میٹر۔ جو نو۔ آسٹریٹ۔ بیلونا۔ یا متھرا سول ' انوکٹس' ہیلی اوس) صرف خطابات ہیں یا کسی ایک ہی ذات کے صفاتی نام ہیں ' جو برتر دیوتا ہے۔

(۱۱)

دہریت ایک ایسا موضوع ہے' جس پر ماہرین نفسیات اور طالب علمان مذہب نے کبھی کوئی قابل قدر تحقیقی کارنامہ سرانجام نہیں دیا۔ اس کے متعلق بہت زیادہ لکھا گیا ہے اور بحث مباحثہ کیا گیا ہے۔ اور اس میں ایک طرف آزاد خیال طبقے نے اور دوسری طرف مذہبی ولولہ انگیزوں نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ہے۔

مگر کسی نے دہریت کے انواع کے متعلق کچھ نہیں کیا اور اس کا تجزیاتی مطالعہ نہیں کیا' تاکہ اس کا انفرادی اور حقیقی طور پر تناظرتی جائزہ لیا جاسکے اور اس کے لازمی اور شدت آمیز اثباتی علامتی نظام کے متعلق یہ طے کیا جائے کہ یہ مخصوص ادوار تک محدود کیوں رہی ہے۔

کیا دہریت بھی کوئی ایسا دتر یا مندر ہے ؟ جو کسی عالمی شعور کی پیداوار ہے ؟ یا یہ رضا کارانہ طور پر اظہار ذات ہے ؟ کیا یہ موروثی تصور ہے یا لوگ اسے بعد میں قبول کرتے ہیں ؟ کیا یہ غیر شعوری احساس کہ کائنات میں خدا کے تصور کی نفی ہوگئی ہے اور اس کا ایک شعوری تسلسل وجود میں آگیا ہے کہ عظیم دیوتا مرگیا ہے ؟ کیا قدیم زمانے میں بھی دہریہ موجود تھے ؟ مثلاً" قدیم ڈوری اور رومی عہد میں ؟ کیا ایسے لوگ بھی موجود رہے ہیں 'جو اپنے آپ کو دہریہ کہلانے پر اصرار کرتے ہوں ؟ مگر وہ فی الحقیقت دہریہ نہ تھے ؟ کیا کوئی ایسے مہذب افراد بھی ہیں جو کلی یا جزوی طور پر دہریہ نہیں ہیں ؟

یہ امر متنازع نہیں ہے (یہ لفظ دنیا کی ہر زبان میں موجود ہے) کہ دہریت ایک منفی رویہ ہے - یہ ایک روحانی تصور سے لاتعلقی کا اظہار کرتا ہے' جس کی قدامت مسلمہ ہے۔ یہ تصور تخلیقی عمل نہیں جو مکمل قطعی قوت کا حامل ہو۔ کیا یہ وہی کچھ ہے' جس کا یہ انکار کرتا ہے ؟ انکار کا طریق کیا ہے ؟ اور منکر کون ہے؟

دہریت کو اگر درست طور پر سمجھا جائے تو یہ ایک ایسے روحانی نظام کا مظہر ہے' جس نے اپنی تکمیل کرلی ہے' اور اپنے مذہبی امکانات کو ختم کردیا ہے اور اب غیر نامیاتی حالت کی طرف تنزل کا شکار ہے - اسے حقیقی اور زندہ مذہبی تجربات کی شدید آرزو ہے ... یہ ایک قسم کی رومانیت پسندی ہے - یعنی کوئی کسی ایسی شے کی خواہش کرے جو گزر چکی ہے' مثلاً" ثقافت - اور اس لیے وہ ایک ایسا انسان ہوگا جو لاشعوری طور پر اپنے احساسات کی تخلیق کررہا ہو اور وہ اپنی فکری عادات میں کسی قسم کی دخل اندازی نہ کرتا ہو - یا اپنے معتقدات کی خود ہی مخالفت کرتا ہو -

ہم اس معاملے کو اس صورت میں سمجھ سکتے ہیں - اگر ہم یہ دیکھ لیں کہ وہ کیا معاملات تھے جن کے تحت عابد و زاہد ہیڈن نے بی تھوون کو دہریہ کہا۔ جبکہ اس نے کسی حد تک اس کی موسیقی سنی تھی۔ دہریت ثقافت کی شام کے وقت نہیں آتی 'بلکہ تہذیب کی صبح کے ساتھ نمودار ہوتی ہے - یہ بڑے بڑے شہروں کی تخلیق ہے - یہ ان پڑھے لکھے لوگوں کا عملی مشغلہ ہے' جو بڑے بڑے شہروں میں رہتے ہیں اور ان مفادات کو میکانکی انداز میں حاصل کرلیتے ہیں ' جو ان کے آباؤ اجداد نے اپنے دور ثقافت میں نامیاتی کاوشوں سے حاصل کیے تھے - جہاں تک کلاسیکی اعتقاد الوہیت کا تعلق ہے - ارسطو غیر شعوری طور پر دہریہ تھا - یونانی اور رومی رواقیت مغربی اشتمالیت کی طرح کی دہریہ تھی۔ بدھ مت اور ہندو جدیدیت خدا کے احترام اور اس کا نام لینے کے باوجود دہریت کے قائل ہیں -

مگر عالمی احساس اور عالمی تصور کا یہ متاخر دور ہماری ثانوی مذہبیت کا آغاز ہوا یا عالمی سطح پر مذہب کی نفی کی جارہی ہو' تو ہم دیکھیں گے کہ ہر تہذیب میں اس کی تشکیل مختلف ہے۔ ایسی کوئی مذہبیت موجود نہیں ' جس کی ملحدانہ مخالفت نہ ہو' جو خود اسی مذہب کا حصہ بھی ہو' اور اس کا مخالف بھی ہو۔ انسان ہمیشہ سے کائنات کا تذکرہ کرتا رہا ہے - جو اس پر محیط ہے اور پوری طرح سے منظم اجرام فلکی سے مزین ہے ' جسے عالمی شفق یا فضائے بسیط یا مکان کا نام دیا جائے ' جیسی بھی صورت ہو - مگر اب انسان کی مقدس علیت کا تجربہ کرنے سے قاصر ہے۔ وہ اس کے متعلق محض لادینی علم رکھتے ہیں -جو علت و معلول پر مبنی ہے - یا جسے محض میکانیاتی انداز میں حاصل کرنے کی خواہش کی جاتی ہے کلاسیکی انداز کی دہریت بھی موجود ہے - مغربی اور عرب دہریت بھی ہے - یہ تینوں مواد اور معانی دونوں کے لحاظ سے مختلف ہیں - نطشے نے ایک متحرک دہریت کی بنیاد اس مقولے پر رکھی کہ "خدا مرچکا ہے" - مگر کلاسیکی اور اقلیدسی فلسفیوں نے اس کی جگہ یہ کہا ہوتا کہ " وہ دیوتا جو مقدس مقامات پر سکونت پذیر تھے' مرچکے ہیں " اس طرح ان کے سکونی اور اقلیدسی تصورات کا اظہار ہوتا۔ ایک کا مطلب یہ ہے کہ لامتناہی مکان موجود ہے اور دوسرے گروہ کی مراد یہ ہے کہ بے شمار اجسام خدائی (دیوتائی) سرپرستی سے محروم ہو گئے ہیں۔ مگر مردہ مقام اور مردہ اجسام طبیعات کا موضوع ہے - دہریہ اس فرق کے تجربے سے نا آشنا رہا ہے' جو طبیعات کی تصویر فطرت اور مذہب میں ہے - زبان اپنی لطافت کی بنا پر دانائی اور ذہانت میں امتیاز برتتی ہے - تقدم اور تاخر ' دیہی اور عظیم شہروں کے ساکن ' اور ان کے مطابق روحانی تجربات - ذہانت بھی کسی وقت دہریت کے الفاظ استعمال کرتی ہے' مگر کوئی بھی ہر کلائنس اور میسٹر ایکارٹ کو ذہین نہیں کہے گا' مگر ستراط اور روسو ذہین تھے - مگر عقل مند آدمی نہ تھے - اس لفظ میں کوئی عنصر ہے جو بے بنیاد ہے - یہ صرف رواقی نقطہ نگاہ اور اشتمالی نظریات کے تحت مخصوص قسم کے ذہین افراد ہیں جو ذہانت کو ایک ناپسندیدہ معاملہ سمجھتے ہیں۔

ہر زندہ ثقافت روحانی طور پر مذہبی ہوتی ہے' اور اس کا اپنا ایک مذہب ہوتا ہے - خواہ متعلقہ ثقافت کے افراد کو اس کا شعور ہو یا نہ ہو - اس کا وجود قائم رہتا ہے - یہ قائم ہوتا ہے - اپنا وجود رکھتا ہے - ترقی کی منزلیں طے کرتا ہے' اور اپنی تکمیل کرتا ہے - یہی عمل اور جذبہ متعلقہ ثقافت کا مذہب ہوتا ہے۔ یہ کسی ایسی روحانیت کو قبول نہیں کرتا جو لامذہبیت پر مبنی ہو - زیادہ سے زیادہ یہ ان کے تصورات کے ساتھ کھیل سکتا ہے - جیسا کہ فلورنس کے میڈی سیئن کے تصورات کے ساتھ کیا گیا۔ مگر عظیم شہروں کا باسی لامذہب ہے۔ ایسا ہونا اس کی تکوین کا حصہ ہے اور اس کی تاریخی حیثیت کی ایک علامت ہے - وہ اپنے داخلی خلا کو کتنے صدمے سے بھی محسوس کرے' اسے مذہب کے تجربے کی کتنی بھی شدید خواہش ہو 'مگر یہ اس کی قوت اور استطاعت سے باہر ہے کہ وہ یہ تجربات حاصل کرسکے - بڑے بڑے شہروں کی تمام مذہبیت اپنی ذات کو دھوکا دینے پر مبنی ہے۔ نیکی کا درجہ جس کے لیے کسی دور میں کس قدر اہلیت ہے - اس کا انحصار اس کی قوت برداشت پر ہے۔ کسی شخص میں قوت برداشت کی دو وجوہ ہوتی ہیں - ایک تو یہ کہ اس کی ثقافت کی رسمی زبان میں کچھ ایسا مواد ہوتا ہے جو خود اس کے ذاتی تجربہ حیات میں خدا سے متعلق ہوتا ہے' یا پھر اس کے تجربات ایسے تمام احساسات سے عاری ہوچکے ہوتے ہیں -

جسے ہم اپنی جدید زبان میں ' رواداری ' ایک کلاسیکی اصطلاح کا ترجمہ ہے جو دہریت کے برعکس ہے۔ کلاسیکی مذہب میں دیوتاؤں اور مسالک کی کثرت تھی ۔اور یہ رواداری نہیں بلکہ بدیہی طور پر ایک قدیم شرافت کا معاملہ تھا کہ سب کو تسلیم کرلیا جائے ۔ اس لیے اگر کوئی شخص اس اجتماعی روایت کی مخالفت کرتا تو اسے ملحد قرار دے دیا جاتا۔ عیسائی اور یہودی اسی جماعت میں شمار کیے جاتے اور ان کے اصول کے مطابق ایسا ہونا بھی ضروری تھا۔یعنی ان کو دہریہ شمار کیا جاتا اور ہر وہ شخص جس کے عالمی تصور میں خداؤں کی کثریت ایک درست عقیدہ تھا' ان کو ملحد سمجھتا ۔ مگر جب شاہی دور میں یہ متعدد دیوتا اپنے اس تصور سے محروم ہو گئے تو قدیم کلاسیکی دیوتاؤں کا عقیدہ بھی اختتام پذیر ہو گیا ۔ اس کے برخلاف مقامی مسالک کے لیے احترام نے خواہ وہ کیسے بھی تھے۔ دیوتاؤں کی جگہ لے لی ۔ کیونکہ قربانیاں اور میلے ٹھیلے ہمیشہ متوقع ہوتے تھے ۔ اگر کوئی شخص ان کا مذاق اڑاتا یا ان کے خلاف زبان کھولتا' تو اسے کلاسیکی رواداری کا سبق سیکھادیا جاتا ۔ ایلتھنی ہرمائی کے مسخ کے واقعہ پر غور کریں ۔ اور اسی طرح الیوسینائی صوفیوں کے مقدمے پر نظرڈالیئے ۔ تو آپ کو معلوم ہوگا کہ حدود کا پار کرنا یا جذباتی احساس کی خلاف ورزی ایک جرم سمجھا جاتا تھا۔ مگر فاؤستی مزاج کے مطابق (ہمیں دوبارہ "جسم" اور "مکان" کا فرق نظر آتا ہے اور اس کے وجود اور نتائج کو تسلیم کرنا پڑتا ہے) ہمیں رسوم و رواج کے بجائے عقیدے کی برتری نظر آتی ہے ۔ کفر کیا ہے ؟ عقیدے کی مخالفت ہے ۔ اسی مقام سے الحاد کی فضائی روحانیت کا آغاز ہوتا ہے ۔ ایک فاؤستی مذہب اپنی فطرت کے مطابق ضمیر کی آزادی کو برداشت نہیں کرسکتا ۔ یہ اس کے مکانی تحرک اصابت کے خلاف ہوگا۔ آزاد خیالی بھی اس قاعدے سے مستثنیٰ نہیں سندان کے بعد گردن زنی 'کتابوں کے جلانے کے بعد ان کو دبا دینا' وعظ ونصیحت کی قوت کے بعد شکنجے کی قوت 'یہ سب امتناعات موجود تھے ۔ ہم میں آج بھی ایمان کے لیے باز پرس کے علم کا ہونا ضروری ہے ۔ خواہ اس کی نوعیت کوئی بھی ہو ۔ اگر اس کا اظہار مناسب برقی قواحرکیات کے تصور کے مطابق کیا جائے تو کسی عقیدے کی قوت کا میدان تمام اذہان میں اپنی شدت کے ساتھ جاگزین ہوجاتا ہے ۔ اس عمل میں ناکامی کا مطلب اعتقاد کا فقدان ہے ۔ کلیسیائی زبان میں اسے الحاد کہہ لیں۔ شمسی روح کے مطابق اس کے برخلاف اسے مسلک کا عدم احترام سمجھاجاتا تھا۔ لفظی معانی کے مطابق دیوتاؤں کی تعلیم کے خلاف ' اس مقام پر ان کے مذہب میں رجحان کی آزادی قابل قبول نہ تھی۔ دونوں صورتوں میں وہ خط امتیاز موجود ہے' جو مطلوبہ رواداری اور خدا کی طرف سے حدود امتناع کو ظاہر کرتا ہے ۔

اس مقام پر متاخر کلاسیکی فلسفے کی سوفسطائی فکر کا ذکر ضروری ہے (جو عام رواقی تصورات سے کسی حد تک مختلف ہے) جو مذہبی احساس کے خلاف تھا ۔ اس کے نتیجے میں ہم دیکھتے ہیں کہ ایلتھنی باشندے ــــــــ وہ ایتھنی جنھوں نے نامعلوم خداؤں کے لیے قربان گاہیں تعمیر کیں ۔ اس قدر ایذار سان ثابت ہوئے اور اتنی بے رحمی سے پیش آئے' جو صرف ہسپانوی امتناع کاروں سے مخصوص تھی ۔ ہمیں صرف ان کلاسیکی مفکرین کی فہرست کا جائزہ لینا ہے اور ان تاریخی شخصیات کے متعلق واقفیت حاصل کرنا ہے' جو صرف کسی مسلک کی حفاظت کے بہانے قربان کردیے گئے ۔ سقراط اور ڈایا غورس کو سزائے موت دے دی گئی 'انا

کساگورس ' پروٹاگورس ' ارسطو ' السی بیاڈیز نے صرف بھاگ کر جان بچائی ۔ صرف ایتھنز ہی میں توہین مسلک کے سلسلے میں سزائے موت کے معاملات پیلو پونیسی جنگ کی چند دہائیوں کے عرصے میں سینکڑوں کی تعداد میں وقوع پذیر ہوئے۔ پروٹوگورس کو سزائے موت دینے کے بعد اس کی تحریروں کو تباہ کرنے کے لیے گھرگھر تلاشی لی گئی۔ روم میں بھی اسی نوعیت کے واقعات ہونے لگے ۔ (جہاں تک ان معاملات میں تاریخ ہماری رہنمائی کرتی ہے) ۱۸۱ ق م ان واقعات.کا آغاز ہوا۔ جبکہ مجلس قانون ساز نے یہ حکم جاری کیا کہ نیثا غورث کی کتاب معبوداں جلادی جائے . اس کے بعد متعدد افراد کو دیس نکالا دے دیا گیا۔ بعض فلسفیوں کو انفرادی لحاظ سے اور بعض معاملات میں پورے مدرسے کو یہ حکم دیا گیا۔ اس کے بعد کھلے عام سزائے موت کا عمل جاری رہا ۔ اور ان کتب کو جلادیا جاتا رہا جن کو مخالف مذہب سمجھا گیا۔ مثال کے طور پر صرف سیزر کے عہد میں آئی سیس کی عبادت گاہ پانچ دفعہ تباہ کی گئی ' اور یہ عمل باقاعدہ اراکین مجلس کے حکم کے تحت سرانجام دیا گیا اور ٹائیبری اس کا بت دریائے ٹائبر میں پھینک دیا گیا۔ اگر کوئی شخص بادشاہ کے بت کے سامنے قربانی دینے سے انکار کرتا تو وہ مستوجب سزا ہوتا۔ یہ تمام کارروائی الحاد کے خلاف عمل میں لائی گئی۔ کلاسیکی مفہوم کے مطابق اس لفظ کے یہی معانی تھے ۔یعنی الحاد سے مراد کسی نہ کسی معلومہ مسلک کی نظریاتی یا عملی مخالفت تھی ۔ جب تک ہم ان اعمال اور واقعات کے متعلق مغربی احساس سے قطع نظر نہ کرلیں ' ہم اس تصور عالم کی تہ تک رسائی حاصل نہیں کرسکتے ۔ جو کلاسیکی رجحان کو واضح کرتی ہے۔ شاعر اور فلسفی نئے نئے اساطیر تخلیق کرتے رہیں ' اور ان دیوتاؤں کے پیکروں کو آسمان پر چڑھاتے رہیں ۔ یہ ان کی مرضی ہے ۔ عقیدے کے لحاظ سے رومی ہر شخص کی آزادی کو تسلیم کرتے تھے ۔ دیوتاؤں کی تاریخوں کا مذاق اڑایا جاتا تھا اور ان کو مزاحیہ تماشوں اور طنزیہ ڈراموں کا موضوع بنایا جاتا تھا ۔ اور اس کی وجہ سے ان کے اقلیدسی تصورات میں کبھی کوئی اختلاف نہ ہوتا۔ مگر کسی دیوتا کا بت یا مسلک ' یا مناسک ' جو بھی علامت تقدیس سمجھی جاتی 'اسے کوئی شخص چھوبھی نہ سکتا تھا' یہ ابتدائی دور سلطنت کے اعلیٰ اراکین کی منافقت پر مبنی نہ تھا جو کسی بھی قسم کی اساطیر کو سنجیدگی سے تسلیم نہ کرتے تھے اور عوامی عقاید کو برسا ہر عام تسلیم نہ کرتے تھے اور سب سے بڑھ کر مسلک سے بھی انکار کرتے تھے 'ہر لحاظ اور پوری سنجیدگی کے ساتھ یہ عمل کرتے تھے ۔ اس میں بادشاہ کا بھی استثناء نہ تھا۔ اس کے برخلاف فاؤستی ثقافت کے شعراء اور مفکرین کو بھی یہ آزادی حاصل تھی کہ وہ گرجے میں نہیں جاتے تھے تاکہ وہ اعتراف گناہ کے عمل سے بچے رہیں ۔ وہ جلوسوں کے ایام میں گھر میں بیٹھے رہتے 'اور ان میں شامل نہ ہوتے (اور پروٹسٹ ماحول میں) ان کی زندگی کا گرجے کے ساتھ کوئی رشتہ نہ ہوتا۔ مگر اس ثب کے باوجود وہ عقیدے کی مخالفت میں کچھ نہ کہہ سکتے ۔ کیونکہ یہ ہر گروہ ' فرقے کے نزدیک ایک خطرناک عمل تھا ۔ جس میں آزاد خیالی اور اس کا آزادانہ اظہار شامل تھا ۔ رومی رواقیت کو اساطیر پر کوئی اعتقاد نہ تھا ۔ مگر جہاں تک رسوم و رواجات کا تعلق ہے' وہ اسے خلوص دل سے بجالاتے ۔ مگر روشن خیالی کے دور میں یہ مخالفانہ جذبہ گوئٹے اور لیسنگ کی نوعیت کا تھا جو چرچ کی رسومات کی پرواہ نہ کرتے 'مگر اپنے عقیدے کی مبادیات کی صداقت پر کسی قسم کے ابہام کو روا نہ رکھتے۔

(۱۴)

اگر ہم اپنی توجہ احساس فطرت کی طرف منعطف کریں' جس نے اب علم فطرت کی حیثیت سے ایک نظام کی صورت اختیار کرلی ہے' تو ہمیں معلوم ہوگا کہ خدا یا دیوتا ہی اس تصور کی بنیاد ہیں۔ جن کی بنا پر مفکرین اپنی ذات کے لیے دنیا کا ادراک حاصل کرتے ہیں۔ گوئٹے نے ایک دفعہ (ریمر سے) کہا کہ "عقل" بھی اتنی ہی قدیم ہے' جتنی کہ یہ دنیا۔ ایک بچہ بھی صاحب عقل ہوتا ہے۔ مگر اس اصول کا اطلاق ہمیشہ اور یکساں نہیں ہوتا ۔ نہ ہی اس کا مقصد واحد ہوتا ہے ۔ ابتدائی صدیوں میں وجدان کی خوش خیالی کی بنا پر تصورات کی تشکیل ہوتی تھی' مگر اب یہ کام نظریات سے لیا جاتا ہے ۔ اس عہد میں پیداواری قوت زیادہ تھی اور اب علیحدگی کے ہنر کی تباہ کن قوت میں اضافہ ہوچکا ہے ۔ نیوٹن کی میکانیات کی مضبوط مذہبیت۔ اور تقریباً" مکمل دہریت اور جدید متحرکات کی تشکیل رنگوں کی طرح ہیں' جو نفی واثبات کے دونوں ابتدائی احساسات کی رنگ آمیزی کرتے ہیں ۔ قردم کے طبعی نظام میں روح کے وہ تمام کردار موجود ہوتے ہیں۔ جو اس کے متعلقہ جہان احساس میں پائے جاتے ہیں۔ باروق کی سوبت کا تعلق اس کے متحرکات اور تجرباتی ہندسہ سے ہے کہ اس کے تین بنیادی اصول ' خدا ' آزادی اور دوام حیات ' کا اظہار میکانی زبان میں کیا گیا ہے۔ جو ایک اصول جمود ہے (گلیلیو) اور کسی صورت میں بھی فعالیت نہیں (ڈی المبرٹ) اور توانائی کے تحفظ (جے آر میئر)۔

آج کل جسے ہم طبیعات کا نام دیتے ہیں' یہ فی الحقیقت باروق کی تخلیق ہے۔ اس سطح پر قاری اسے متناقض قرار نہیں دے گا کہ اسے ایسے تصورات میں الجھایا جائے' جن کی کیفیت بیان دور دراز مفروضات پر مبنی ہو (جو تمام کی تمام غیر کلاسیکی ہو اور ماسوائے سادہ لوحی کے اس میں اور کچھ نہ ہو) فاصلاتی عمل کا تصور' عوام کی توجہ اور کشش پھر ناپسندیدگی اور سرد مہری بالخصوص مسیحی اسلوب کے اس طرز تعبیر کے متعلق جسے وگنولا نے روشناس کرایا۔ اور اسے طبیعات کے یسوعی اسلوب کا نام دیا۔ اس صورت میں احصائے صغاری کو جو ضرورت کے مطابق جہاں اس کی ضرورت ہوئی' وجود میں آیا۔ ریاضی کے یسوعی اسلوب کا نام دوں گا۔ اس اسلوب میں ایک مفروضاتی عمل 'جس میں تجربے اور طریق کار میں گہرائی پیدا ہو۔ " درست " ہے' کیونکہ نیوٹن کی طرح لویولا کا مسئلہ فطرت کی تفصیلات کی فراہمی نہ تھا' بلکہ صرف طریق کار کی وضاحت تھی۔

مغربی طبیعات اپنی داخلی ہیئت کی بنا پر غفریسی ہے ۔ رسوم پرست نہیں (کلٹرچ) اس کا عقیدہ قوت ' جو زمان اور فاصلے سے ملتا جلتا ہے ۔ اور نظریہ مرئ عمل (میکانی انداز نہیں) جو مکان میں واقع ہوتا ہے' اس کے نتیجے میں اس کا رجحان مظاہر پر متواتر قابو پانا ہے ۔ اس نے آغاز تو شمسی انداز ہی میں کیا اور طبیعات کی صنف بندی بھی وہی اختیار کی مگر جلد ہی حواسی صنف بندی میں بعض تبدیلیاں پیدا کرلیں' مثلاً" چشم کی طبیعات ۔ (بصری) کان سے متعلق طبیعات (صوتی یا سمعی) اور قوت لامسہ سے متعلق (حرارت)

بتدریج اس نے تمام حواس تجریدی نظامہائے رابطہ سے تبدیل کردیا۔ لہٰذا متحرک حرکت ایتھر کے اثرات کے تحت شعاعی حرارت کو "بصریات" کے عنوان کے تحت زیر بحث لایا جاتا ہے۔ گویا اس لفظ کا اب آنکھ سے کوئی تعلق نہیں رہا۔

قوت ایک اساطیری مقدار ہے۔ جو سائنسی تجربات سے وجود میں نہیں آتی ' بلکہ اس کے برخلاف اس کی تشکیل کو تقدم حاصل ہے یہ صرف فاؤستی تصور فطرت ہے کہ مقناطیس کی جگہ مقناطیسیات جس کے دائرہ قوت میں لوہے کا ایک ٹکڑا ابھی شامل ہے اور روشن اجسام کی جگہ اشعاعی توانائی نے حاصل کرلی۔ اس کے بعد ان قوتوں کو شخصیت کا تصور عطا کیا گیا۔ مثلاً" برق ' تپش ' اور تابکاری ۔

یہ قوت یا توانائی فی الحقیقت ایک دیوتا ہے 'جسے ایک تصور میں پابند کرلیا گیا ہے (اور کسی طرح بھی کسی سائنسی تجربے کا نتیجہ نہیں ہے) اور اکثر اس کے بیان میں اس حقیقت کو نظر انداز کردیا جاتا ہے کہ بنیادی اصول جے حرحرکی کا پہلا قانون ۔ کہاجاتا ہے ' وہ توانائی کے فطرت کے متعلق بالکل خاموش ہے۔ اور صحیح بات تو یہ ہے کہ یہ بالکل غلط (اگرچہ نفسیاتی لحاظ سے انتہائی اہم) مفروضہ ہے کہ تحفظ توانائی کا تصور اس میں شامل کرلیا گیا ہے۔ تجرباتی پیمائش اشیاء کی فطرت میں صرف کسی عدد کو معین کرتی ہے ۔ وہی عدد (دوبارہ اس کی اہمیت کی بنا پر) "عمل" کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ مگر ہمارے تصور کا متحرک معیار یہ مطالبہ کرتا ہے کہ اس سے توانائی کا فرق کا تصور قائم ہو۔ اگرچہ توانائی کی حقیقی قدر امر غیر حقیقی ہے اور کسی حقیقی عدد سے اس کا اظہار نہیں کیا جاسکتا ہے اس لیے ہمیشہ ایک غیر معین زائد مقدار موجود رہتی ہے جسے ہم " جہی جاری " کہتے ہیں' بالفاظ دیگر ہم ہمیشہ یہ کوشش کرتے ہیں کہ ہم توانائی کا وہ تصور حاصل کرلیں جو ہماری بصیرت نے قائم کیا ہے' اگرچہ حقیقی سائنسی عمل اس میں ہمارا ساتھ نہیں دیتا۔

یہ تصور قوت کا میدان ہے ' ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ ہم اس کی اس انداز میں منطقی تعریف نہیں کرسکتے ۔ جس انداز سے کہ ہم نے غیر کلاسیکی اصطلاحات "عزم" اور "مکان" کا تعین کرلیا۔ ہمیشہ ہمارے حسی اور وجداتی شعور میں کوئی کمی محسوس ہوتی ہے' جو ہر منطقی تعریف کو اس کے مصنف کے مذہب کا رنگ دے دیتی ہے۔ چنانچہ اس معاملے میں ہر باروق مصنف کا داخلی اور ذاتی تجربہ ہے ۔ جو وہ الفاظ میں چھپانا چاہتا ہے۔ گوئٹے نے مثال کے طور پر اپنے تصور عالمی قوت کی کبھی تعریف نہ کی ہوگی ۔ مگر جہاں تک اس کی اپنی ذات کا تعلق ہے' اس کے لیے یہ تصور ایک یقینی امر تھا ۔ کانٹ نے اس تصور کو "وجودفی الذات" کا نام دیا۔ ہم خلا میں کسی شے کے وجود کو جان سکتے ہیں 'وہ جسم محض اس کی قوت کی بنا پر ظاہر ہے۔ لیپ لیس کا کہنا تھا کہ یہ ایک نا معلوم شے ہے' جس کے متعلق ہمارا کام صرف اس حد تک محدود ہے کہ ہم اسے جانتے ہیں۔ نیوٹن نے ان کو غیر اہم فاصلاتی قوتوں کا نام دیا۔ لیبنز نے ان کو ایک کیت سمجھا جو کسی دوسری شے سے مل کر اپنے وجود کی اکائی تخلیق کرتے ہیں۔ اس نے ان کو "موناڈ" (واحدہ) کا نام دیا۔ اور ڈیسکارٹیز اٹھارویں صدی کے بعض مفکرین کے ہمراہ اس امر پر قطعاً" رضا مندنہ تھا کہ حرکت اور حرکت پذیر

کے مابین کوئی فرق قائم کیا جائے۔ قوت ' صفت اور تحریک کے علاوہ ہمیں روی دور میں بھی ایسے جملے اور پیرے مل سکتے ہیں' جن میں قوت اور اخراج قوت میں امتیاز قائم نہیں رکھا گیا ۔ ہم بلاشبہ کیتھولک پروٹسٹنٹ قوت کے تصورات میں فرق قائم کرسکتے ہیں' مگر سپائی نوزا جو ایک یہودی تھا' اس لیے روحانی طور پر وہ مجوسی ثقافت کا رکن تھا ۔ اور فاؤستی تصور قوت کو قطعاً" برداشت نہ کر سکتا تھا اور اس کے نظام فلسفہ میں اس کے لیے کوئی جگہ نہ تھی ۔ اور یہ اس بنیادی تصور کی خفیہ قوت کا ثبوت ہے کہ ہیرنچ ہرٹ جو ماضی قریب کے عظیم ماہرین طبیعات میں سے اکیلا یہودی تھا ۔ اس معاملے میں بھی تنہا تھا کہ اس نے میکانیات کے اس معمے کو قوت کا تصور سے علیحدہ کرکے حل کرنے کی کوشش کی ۔

فاؤستی طبیعات واحد موضوع قوت کا عطرسہ ہے یہ داستاں کہ سائنس کا وہ شعبہ جس کا نام سکونیات ہے' وہ ہر صدی سے دوسری صدی میں اور ہر شعبہ علم سے دوسرے شعبہ علم میں منتقل ہوتا رہا ہے' ایک افسانہ ہے' جدید سکونیات کی وہی حیثیت ہے جو حساب یا ہندسہ کی ہے۔ اگر اس لفظ کے لفظی یا ابتدائی مفہومات کو ذہن میں رکھا جائے تو جدید تجزیئے کے مطابق ان کا مطلب خبط ہو جاتا ہے کلاسی دور میں بعض خالی اسما جمع کرکے محفوظ کر لیے گئے 'چونکہ ہم ہر کلاسیکی شے کا احترام کرتے ہیں' اس لیے ان کو علمی دنیا سے خارج نہیں کر سکے ۔ یا ان کے کھوکھلے پن کا کھل کر اظہار نہیں کر سکے ۔ سکونیات کے نام سے مغرب میں کوئی شعبہ علم نہیں ۔ یہ میکانی حقائق کی توضیح نہیں ۔ جو مغربی مزاج کے مطابق ہوتی اور اس کی کسی بنیاد' تصورات یا موضوع کی نشاندہی کی جاسکتی ۔ یا محض اس لحاظ سے اسے مکان اور کیت یا زمان اور قوت سے منسوب کرلیا جاتا ۔ قاری کو یہ اختیار ہے کہ وہ اس کا کسی بھی شعبہ علم کے تحت جائزہ لے لے ۔اسے "تپش" تسلیم کر لے ' جو ہماری تمام طبعی اقدار میں معقول اور قرین قیاس ہے' ہم اسے سکونی ' کلاسیکی اور انفعاتی کا نام دے سکتے ہیں ۔ اس کے ادراک کا صرف ایک ہی ذریعہ ہے کہ ہم اسے اپنے "نظام قوت" میں شامل کرلیں ۔ یعنی حرارت کی ایک مقدار جو انتہائی تیز تر اور لطیف بے قاعدہ حرکت جو ہرات جسم سے وجود میں آئی ہو اور ان جو ہرات کے باہمی جوش سے وجود میں آئی ہو ۔

نشاۃ ثانیہ کے دور آخر میں یہ خیال کر لیا گیا ۔ کہ انھوں نے ارشمیدی طبیعات کو دوبارہ زندہ کرلیا ہے۔ جیسا کہ ان کا یہ بھی خیال تھا کہ انھوں نے کلاسیکی بت گری کا تسلسل قائم رکھا ہے ۔ مگر ان دونوں صورتوں میں وہ باروق ہی کی نقالی کررہے تھے ۔ اور یہ عمل روی انداز میں دہرار ہے تھے۔ اس تصور کے لحاظ سے سکونیات کا موضوع ہمیں مینیگنا کے ہاں کسی حد تک نظر آتا ہے اور بیکوٹولی کے ہاں بھی اس کے آثار پائے جاتے ہیں ۔جس کے طریق ہال کے خطوط اور رجحان کو اس کے بعد کی نسل نے درشت اور خنک (مردہ) سمجھا۔ لیونا رڈو کے ساتھ حرکیات کا آغاز ہوا اور ریوبن کے ساتھ فربہ اجسام کی حرکت کا جو آج تک مغربی ثقافت میں پوری شدومد سے جاری ہے رواج قائم ہو گیا۔

طویل عرصہ بعد یعنی ۱۲۲۹ء میں نشاۃ ثانیہ کی طبیعات کا انداز بدلا' یعنی متناطیست کا نظریہ ینوئی نکوس

کا بیونے پیش کیا۔ جو اس نے ارسطو کے تصور عالم کے خاکے سے اخذ کیا۔ یہ (فاؤستی کے کمل تغیر کے مطابق) بھی وقت سے قبل ہی کچھ حاصل کیے بغیر ختم ہوگیا' اس لیے نہیں کہ یہ غلط تھا محض اس لیے کہ یہ فاؤستی احساس فطرت کے مطابق نہ تھا ' اور چودھویں صدی کے مفکرین اور محققین اپنے آپ کو مجوسی رہنمائی سے آزاد رکھنا چاہتے تھے اور عالمی علم کے معاملے میں وہ اپنے طریق اظہار کو رواج دینا چاہتے تھے' کابیو نے قوت اور کیت کے تصورات کو نظرانداز کرتے ہوئے اپنے آپ کو کلاسیکی تصور مادہ تک محدود رکھا۔ بالفاظ دیگر وہ مائکل اینجلو کے دور آخر کے فن تعمیر اور وگنولا کے فنون لطیفہ سے مائی کے لوزو اور رائیل کی طرف مراجعت پذیر ہوا' اور جو نظام اس نے تشکیل کیا وہ خود کمتفی اور مکمل تھا' مگر اس کی مستقبل کے لیے کوئی اہمیت نہ تھی۔ اس کا متناطیسی نظام انفرادی اجسام سے متعلق تھا اور وہ کائناتی متناطیسیت پر کوئی بحث نہ کرتا تھا' اس لیے فاؤستی مزاج کے لیے وہ قابل قبول نہ تھا ہمیں ایک طویل الفاصلاتی نظریئے کی ضرورت تھی جو محض قرب و جوار تک محدود نہ ہو۔ نیوٹن کے میکانیاتی نظریاتی اصول کو متعین کرنے کی ضرورت تھی' جس میں اس کی حیثیت متحرک ' خالص اور حتمی ہوتی ۔ اور یہ کام ایک اور یسوعی ' بوسکو وچ نے ۱۷۵۸ء میں سب سے پہلے انجام دیا۔

اس وقت تک گلیلو بھی نشاۃ ثانیہ کے تصورات کے زیر اثر تھا۔ جس میں کہ قوت اور کیت کا اختلاف موجود تھا' اسی کی بناپر فن تعمیر' نقاشی ' موسیقی کی عظیم تحریک کے عناصر وجود میں آئے ۔ یہ صورت حال نہ صرف عجیب وغریب تھی بلکہ پریشان کن بھی تھی۔ اس نے قوت کے تصور کو محدود کرنے کے لیے قوت ہی کا سہارا لیا (یعنی قوت کے تصادم کا) اور یہ ترکیب بھی زور حرکت کے تحفظ سے آگے نہ بڑھی (مقدار حرکت) اس نے یہ دعوی کیا کہ محض عمل حرکت اور مکان کسی آرزو کا تصادم سے پرہیز کا تصوری مستقل اہمیت کا حامل ہے۔ لیبنز نے اس تصور کو مزید ترقی دی' پہلے تو اس نے اختلافات کا مقابلہ کیا' پھر اس نے ریاضیاتی دریافتوں کا عملی اطلاق کرکے اپنے نظریات کا اثبات قائم کیا کہ حقیقی قوت اور سمتی قوت (زندہ قوت) بجائے مقدار حرکت سے اگلا اقدام بجائے قوت زندہ تھا' جس طرح کہ مقداری اعداد نے فعال اعداد کے لیے جگہ خالی کردی ۔

کیت کا تصور بھی کچھ عرصہ بعد تک متعین نہ ہوسکا۔ گلیلو اور کیپلر کے ہاں سے حجم کا مقام حاصل رہا یہ نیوٹن کا کارنامہ تھا کہ اس نے اسے فعالیتی تصور عطا کیا۔ یہ کائنات خدا کی فعالیت ہے۔ اس کیت (جسے آج کل قوت اور اسراع کے مسلسل ربط کے حوالے سے متعین کیا جاتا ہے' مادی نقاط کا ایک نظام ہے) کا کوئی مناسب تعلق حجم کے ساتھ نہیں ہونا چاہئے۔ سیارگان کی شہادت کے باوجود یہ نتائج ارباب نشاۃ ثانیہ کے لیے قابل قبول نہ تھے ۔

ان مشکلات کے باوجود گلیلو اس امر پر مجبور تھا کہ وہ اسباب حرکت پر تحقیق کرے' سکونیات حقیقی کے اس مسئلے پر کام کرنے کے لیے مادے اور صورت کے نظریات کا سامنا تھا۔ ان کے بغیر یہ مسئلہ بے معنی ہوجاتا ہے' کیونکہ ارشمیدس کے لیے تغیر مقام کی ہیئت کے مقابلے میں کوئی اہمیت نہ تھی ۔ اس کے نزدیک

کے مابین کوئی فرق قائم کیا جائے۔ قوت ' عفت اور تحریک کے علاوہ ہمیں رومی دور میں بھی ایسے جملے اور پیرے مل سکتے ہیں' جن میں قوت اور اخراج قوت میں امتیاز قائم نہیں رکھا گیا ۔ ہم بلاشبہ کیتھولک پروٹسنٹ قوت کے تصورات میں فرق قائم کرسکتے ہیں' مگر سپائی نوزا جو ایک یہودی تھا' اس لیے روحانی طور پر وہ مجوسی ثقافت کا رکن تھا ۔ اور فاؤستی تصور قوت کو قطعاً" برداشت نہ کر سکتا تھا اور اس کے نظام فلسفہ میں اس کے لیے کوئی جگہ نہ تھی ۔ اور یہ اس بنیادی تصور کی خفیہ قوت کا ثبوت ہے کہ ہیرنچ برٹ جو ماضی قریب کے عظیم ماہرین طبیعات میں سے اکیلا یہودی تھا ۔ اس معاملے میں بھی تنہا تھا کہ اس نے میکانیات کے اس معمے کو قوت کا تصور سے علیحدہ کرکے حل کرنے کی کوشش کی ۔

فاؤستی طبیعات واحد موضوع قوت کا عطرسہ ہے یہ داستاں کہ سائنس کا وہ شعبہ جس کا نام سکونیات ہے' وہ ہر صدی سے دوسری صدی میں اور ہر شعبہ علم سے دوسرے شعبہ علم میں منتقل ہوتا رہا ہے' ایک افسانہ ہے' جدید سکونیات کی وہی حیثیت ہے جو حساب یا ہندسہ کی ہے۔ اگر اس لفظ کے لفظی یا ابتدائی مفہومات کو ذہن میں رکھا جائے تو جدید تجزیے کے مطابق ان کا مطلب خبط ہو جاتا ہے کلاسی دور میں بعض خالی اسما جمع کرکے محفوظ کر لیے گئے' چونکہ ہم ہر کلاسیکی شے کا احترام کرتے ہیں' اس لیے ان کو علمی دنیا سے خارج نہیں کر سکے ۔ یا ان کے کھوکھلے پن کا کھل کر اظہار نہیں کر سکے ۔ سکونیات کے نام سے مغرب میں کوئی شعبہ علم نہیں ۔ یہ میکانی حقائق کی توضیح نہیں ۔ جو مغربی مزاج کے مطابق ہوتی اور اس کی کسی بنیاد' تصورات یا موضوع کی نشاندہی کی جاسکتی ۔ یا محض اس لحاظ سے اسے مکان اور کیت یا زمان اور قوت سے منسوب کرلیا جاتا ۔ قاری کو یہ اختیار ہے کہ وہ اس کا کسی بھی شعبہ علم کے تحت جائزہ لے لے ۔اسے "تپش" تسلیم کر لے ' جو ہماری تمام طبعی اقدار میں معقول اور قرین قیاس ہے' ہم اسے سکونی ' کلاسیکی اور انفعاتی کا نام دے سکتے ہیں ۔ اس کے ادراک کا صرف ایک ہی ذریعہ ہے کہ ہم اسے اپنے "نظام قوت" میں شامل کرلیں ۔ یعنی حرارت کی ایک مقدار جو انتہائی تیز تر اور لطیف بے قاعدہ حرکت جو ہرات جسم سے وجود میں آئی ہو اور ان جو ہرات کے باہمی جوش سے وجود میں آئی ہو ۔

نشاۃ ثانیہ کے دور آخر میں یہ خیال کر لیا گیا ۔ کہ انھوں نے ارشمیدی طبیعات کو دوبارہ زندہ کرلیا ہے۔ جیسا کہ ان کا یہ بھی خیال تھا کہ انھوں نے کلاسیکی بت گری کا تسلسل قائم رکھا ہے ۔ مگر ان دونوں صورتوں میں وہ باروق ہی کی نقالی کررہے تھے ۔ اور یہ عمل رومی انداز میں دہرا رہے تھے۔ اس تصور کے لحاظ سے سکونیات کا موضوع ہمیں مینیگنا کے ہاں کسی حد تک نظر آتا ہے اور بیکوٹولی کے ہاں بھی اس کے آثار پائے جاتے ہیں ۔جس کے طریق ہال کے خطوط اور رجحان کو اس کے بعد کی نسل نے درشت اور خنک (مردہ) سمجھا۔ لیونا رڈو کے ساتھ حرکیات کا آغاز ہوا اور ریوبن کے ساتھ فربہ اجسام کی حرکت کا جو آج تک مغربی ثقافت میں پوری شدومد سے جاری ہے رواج قائم ہو گیا۔

طویل عرصہ بعد یعنی ۱۶۲۹ء میں نشاۃ ثانیہ کی طبیعات کا انداز بدلا' یعنی مقنا طیست کا نظریہ ینوئی نکوس

تمام مادی وجود کی روح یہی تھی' کیونکہ اگر "مکان" کو "عدم" تصور کرلیا جائے (یعنی فضائے بسیط) تو پھر متعلقہ جسامت کے لیے کون سی خارجی قوت باقی رہ جاتی ہے ؟ اشیا حرکات کی فعالیت نہیں ہیں ' بلکہ وہ خود بخود حرکت کرتی ہیں ۔ یہ نیوٹن ہی تھا ۔ جس نے نشاۃ ثانیہ کے بوجھ کو اپنے سر سے اتار پھینکا ' اور فاصلاتی قوتوں کا تصور پیش کیا۔ فاصلہ فی نفسہ ایک قوت ہے۔ یہ تصور حواس کے ادراک سے اس قدر ماورئی ہے کہ خود نیوٹن کے لیے بھی بے آرامی کا باعث تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اس تصور نے نیوٹن پر قبضہ جمالیا تھا۔ نیوٹن اس سے نالاں تھا۔ یہ تو باروقی انداز فکر تھا۔ جس کا رجحان لامتناہی مکان کی سمت تھا۔ جس نے یہ معاون موسیقی کی نوعیت کا ناخوشگوار تصور پیش کردیا' پھر اس کے ساتھ متعدد اختلافات منسلک تھے ۔ آج تک کوئی شخص اس فاصلاتی قوت کی کوئی منطقی تعریف پیش نہیں کرسکا' نہ کوئی یہ سمجھ سکا ہے کہ فی الحقیقت یہ سمجھ سکا ہے کہ مرکز گریز قوت کیا ہے ؟ کیا یہ کرہ ارض کی قوت ہے جو اپنے محور پر معروف گردش ہے ؟ یہ اس حرکت کی وجہ سے ہے ؟ یا اس کے برعکس ہے ؟ یا کیا دونوں یکساں ہیں ؟ کیا اس سبب کو خود بخود ایک قوت یا حرکت دیگر سمجھا جاتا ہے ؟ حرکت اور قوت میں کیا فرق ہے ؟ کیا اجرام فلکی کے متعلق یہ فرض کر لیا جائے کہ ان کے نظام میں کوئی تغیر اس مرکز گزیر قوت کا باعث ہے ؟ اگر ایسا ہو تو پھر اجرام فلکی اپنے مقرر ہ راستے سے ہٹ (قوت مماسی کے تحت) جائیں مگر حقیقت یہ ہے کہ ایسا کبھی نہیں ہوتا لہٰذا ہمیں ایک مرکز جو قوت کی بھی تلاش کرنا ہوگی۔ ان تمام الفاظ کے معانی کیا ہیں ؟ ہرنز نے تصور قوت کو محض اسی لیے ترک کردیا کہ وہ نہ تو انھیں کوئی مناسب ترتیب دے سکا اور نہ وضاحت کرسکا (ان کے محل وقوع اور رفتار میں انتہائی مصنوعی ارتباط کے لیے کوشاں رہنے کے بعد) وہ اپنے نظام میکانیات کو اصول انقباض کے تحت نہ لاسکا (تصادم) مگر اس عمل سے پیچیدگیوں کو مخفی تو کیا جاسکتا ہے' مگر ان کو علیحدہ نہیں کیا جاسکتا' جو داخلی لحاظ سے فاؤستی نوعیت کی ہیں اور حرکیات کے نفس میں پنہاں ہیں۔ کیا ہم ان قوتوں کے متعلق کچھ کہہ سکتے ہیں ' جن کی اصل حرکت میں ہے ؟ یقیناً نہیں ـــ کیا ہم اس ابتدائی تصور سے آزادی حاصل کرسکتے ہیں جو مغربی مزاج میں غیر معینہ شناخت کے باوجود شامل ہیں ؟ ہرنز نے اپنے نظام کو زیر عمل لانے کے لیے خود بھی کبھی کوئی سنجیدہ کوشش نہیں کی ۔

جدید میکانیات کی یہ علامتی مشکل کسی طور پر بھی احتمالی بالقوۃ نظریات سے حل نہیں ہوسکتی۔ ان کی شناخت اس وقت ہوئی تھی' جب فاراڈے نے طبعی فکر مرکز ثقل کو مادے کی حرکیات سے ایثر کی برقی حرکیات کی طرف منتقل کردیا۔ مشہور تجربہ کار جو کہ سرتاپا ایک عظیم مشاہد تھا۔ موجودہ ماہرین طبیعات میں واحد شخص تھا' جو ریاضی دان نہ تھا۔ اس نے ۱۸۴۶ء میں اس رائے کا اظہار کیا کہ " فضائے بسیط" (مکان) کے کسی حصے میں بھی کوئی شے بھی صداقت پر مبنی نہیں (خواہ یہ خالی ہو جیساکہ بالعموم کہا جاتا ہے ۔ مادے سے بھرپور ہو) ماسوائے ان قوتوں اور خطوط کے جن پر ان کا نفاذ ہوتا ہے ۔ یہاں واضح طور ایک سمتی رجحان اپنے ذاتی نامیاتی اور تاریخی حوالے سے موجود ہے۔ ایک ایسا رجحان جو صاحب شعور کو زندہ رہنے اور اپنے شعور حیات کے ساتھ زندہ رہنے سے متعلق ہے۔ اس مقام پر فیراڈے مابعد الطبیعاتی تصورات کے تحت نیوٹن سے متفق ہے ' جس کا تصور برائے فاصلاتی قوت ' اساطیری پس منظر کی نشاندہی کرتا ہے ۔ ایک ماہر طبیعات

ایسے تصورات کا جائزہ نہیں لے سکتا ۔ ایسی صورت میں قوت کی متفق منطقی تعریف کی تشکیل کے لیے جس کی ابتداء ذات خداوندی کی بجائے عالم امکاں ہو ' اور جو فطری کیفیت حرکت کے مطابق معروضی ہو ' موضوعی نہ ہو 'گویا مطلوبہ تعریف بی وقت توانائی کے تصور کی طرف رہنمائی کررہی تھی۔ اب یہ تصور اظہار جو قوت سے علیحدہ امتیاز کا حامل ہے ' مقدار سمیت ہے' سمت نہیں ۔ اور اس حالت میں لیبنز کی قوت زندہ کے مطابق ہے ۔ جو مقدار کے لحاظ سے ناقابل تغیر ہے ۔ یہ امر قابل توجہ ہے کہ اس صورت میں کیت کے تصور کی تمام ضروری صفات قبول کرلی گئی ہیں ۔ یہاں تک کہ جوہری توانائی کی تشکیل کا انوکھا تصور بھی سنجیدگی سے زیر بحث لایا گیا ہے ۔

بنیادی الفاظ کی دوبارہ ترتیب نے بہرحال ' اس احساس کو تبدیل نہیں کیا کہ کسی عالمی قوت کا زیر سطح وجود قائم ہے ۔ حرکت کا مسئلہ اب بھی اتنا ہی لاینحل ہے ' جتنا کہ ہمیشہ سے رہا ہے ' یہ سارا عمل نیوٹن سے فیراڈے تک ------ یا برکلے سے مل تک ۔ صرف اتنا حاصل کرسکا ہے کہ مذہب کی فعالیت کا تصور تبدیل کیا جاچکا ہے اور اس کی جگہ لامذہبی تصور عمل نے لے لی ہے ۵۲۔ پرونو' نیوٹن ' اور گوئٹے کی عالمی تصویر میں کوئی زندہ حقیقت مصروف عمل ہے ' مگر جدید طبیعات میں فطرت فی نفسہٖ مصروف کار ہے ۔ کیونکہ ہر طریق کار میں حرکیات کے پہلے اصول کے مطابق توانائی کا تمام صرف قابل پیائش ہونا چاہیے اور اس کے منبع کی محفوظ توانائی کے مطابق ہونا چاہیے۔

لہٰذا فطری طور پر ہمیں جے آرمیئر کے فیصلہ کن نظریئے کی دریافت کا سامنا کرنا پڑا ۔ یہ عین اس وقت ہوا جبکہ اشتمالی نظریہ وجود میں آیا ۔ معاشی نظام بھی اسی تصور پر قائم ہے کہ قدر کا مسئلہ مقدار کار سے وابستہ ہے ۔ ایڈم سمتھ کے دور سے لے کر جو کوئسنی اور ٹرگاٹ کے مقابلے میں معاشی میدان میں نامیاتی سے میکانکی تصورات کی تبدیلی کا خواہاں ہے۔ " کار " جوکہ جدید معاشی نظریات کی بنیاد ہے ' اس کے معانی خالص حرکیاتی ہیں ' اور معاشیات کی زبان میں وہ جملے موجود ہیں ۔ جو توانائی کے تحفظ کے طبیعاتی نظریات پر بھی منطبق ہوتے ہیں' جو عمل کی بجائے ناکارگی کی علامت ہیں۔

اس کے بعد ہم ان تدریجی مدراج کا جائزہ لیں گے جن سے قوت کا مرکزی تصور باروق کے عہد میں اس کی پیدائش سے لے کر آج تک گزرا ہے ' اور یہ دیکھیں گے کہ علم ریاضی اور دیگر فنون لطیفہ اس کا کتنا گہرا تعلق رہا ہے ۔ تو ہمیں معلوم ہوگا کہ سترہویں صدی میں (گلیلیو ' نیوٹن ' لیبنز) یہ تصویری صورت میں تھا اور روغنی مصوری کے فن لطیف سے ہم آہنگ تھا۔ ۱۸۳۰ء کے قریب اس کا خاتمہ ہوگیا۔ اٹھارہویں صدی میں (لیپ لیس اور لیگرینج کی کلاسیکی میکانیات) اس نے گریز یا اسلوب مصوری کے تجریدی انداز کو اپنا لیا اور باخ کا ہم نوا بن گیا اور جب ثقافت کا خاتمہ قریب آگیا ۔ اور مہذب دنیا ' روحانی دنیا پر غالب آگئی ' تو اس کا اظہار خالص تجزیاتی میدان میں ہونے لگا ۔ بالخصوص متعدد پیچیدہ متغیرات کے نظریئے ہیں جس کے بغیر یہ اپنی جدید ہیئت بمشکل ہی قابل ادراک ہو سکتی ہے ۔

(۱۴)

مگر اس کے باوجود بھی اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ مغربی طبیعات اپنے امکانات کی حد کے قریب پہنچ رہی ہے ۔ اس کی بنیاد میں تاریخی تناظر کے طور پر اس کا مقصد ہے' جو اس کے فاؤستی احساس فطرت کو ادراکی شعور علم میں تبدیل کرتا ہے ۔ اور ایام عروج کی ایقانی صورت کو مشینی ہیئت میں تبدیل کرتا ہے جو حقیقی سائنس کا میدان ہے ۔ اگرچہ کچھ وقت کے لیے یہ زیادہ سے زیادہ عملی یا خالص نظریاتی سوالات اٹھاتا رہے گا ' مگر جہاں تک نتائج کا تعلق ہے خواہ وہ کسی بھی نوعیت کے ہوں وہ سطحی تاریخ سائنس ہی کا موضوع ہیں ' ان کی تہ میں اس کے علامتی نظام اور اس کے اسلوب کی تاریخ ہے ۔ اور یہ تقریباً" ہر شخص پر عیاں ہے اور اس کا تکرار بے معنی ہے کہ ہماری سائنس کی عمیق اساس انتشار کا شکار ہے ۔ انیسویں صدی کے خاتمے تک ہر اقدام داخلی تکمیل کی سمت تھا ۔ جس میں روز افزوں تقدس ' تختی اور فطری ہیئت کی حرکیات کی قوت تھی ۔ اور اس کے بعد وہی عناصر جنھوں نے اسے عروج نظریاتی وضاحت سے ہمکنار کیا اچانک بوالہ پن کا شکار ہوگیا۔ یہ ارادۃً نہیں ہوا ۔ جدید دور کے عظیم ماہرین طبیعات ' فی الحقیقت ' اس سے بے خبر ہیں ' کہ یہ صورت احوال درپیش ہے جو کہ ایک جبلی لزوم ہے۔ جیسا کہ ۲۰۰ ق م میں کلاسیکی سائنس کو اپنی داخلی تکمیل کے بعد درپیش ہوا ۔ یہ تجزیہ گاس ' کاؤچی ' اور ریمان کے ساتھ اپنے مقصد تک پہنچ گیا۔ اور آج صرف یہ اپنی تشکیلی ساخت میں خلاؤں کو پر رہا ہے ۔

طبیعات کے ایسے نظریات پر ' جن پر کل تک کسی اختلاف کی گنجایش نہ تھی ' اچانک تباہ کن شکوک و شبہات کا آغاز کیسے ہوا ' یہ نظریات جو کہ توانائی کے اصول کے معانی ' کیت کے تصورات مکان ' حتمی زمان اور علت و معلول کی جان ہیں' فی الحقیقت علم طبیعات کی بنیاد کی حیثیت کے حامل ہیں۔ یہ شک باروقی عہد کے شکوک کی طرح ثمر آور نہیں ہوا۔ جس نے صاحب ادراک اور مقصد علم کو ایک مقام پر لا کھڑا کیا ۔ اس شک کی نوعیت یہ ہے کہ یہ علم فطرت کے امکان ہی کو متاثر کررہا ہے ۔ صرف ایک ہی مثال لیں کہ لاشعوری فلسفیانہ تشکیک کی گہرائیوں ہی میں تیزی سے اضافہ ہورہا ہے' اور شماریات کے اعداد اور طریق کار میں پر اعتماد بڑھ رہا ہے' جو صرف نتائج کے امکانات کو اپنا مقصد قرار دیتے ہیں ' مگر سائنس کی قطعیت کو آغاز کار سے قبل ہی نظر انداز کر دیتے ہیں' گزشتہ نسلوں میں اسے ایک امید افزا اعتقاد سمجھا جاتا تھا۔

یہ لمحہ جو ہمارا حال مطلق ہے ' اس میں برخود تکمنی اور قائم بالذات میکانیات کو ہمیشہ کے لیے ترک کردیا جائے گا۔ علم طبیعات' پر جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں یہ فرض عاید ہوتا ہے کہ وہ حرکت کے مسئلے کا حل پیش کرے " جس میں سے کہ ایک زندہ انسان ایک عالمانہ طریق کار میں سے گزر کر غیر نامیاتی عالم ادراک تک رسائی حاصل کرتا ہے ۔ مگر آج نہ صرف یہ کہ یہ اختلاقی مسئلہ تمام جدید نظریات میں موجود ہے بلکہ اس پر تین صدیوں کا ذہنی عمل اسے اتنی تیزی سے منظر عام پر لے آیا ہے کہ اب اسے نظرانداز کرنے کا امکان باقی نہیں رہا ۔ کشش ثقل کا نظریہ جو نیوٹن کے عہد سے ناقابل تسخیر صداقت رہا ہے ۔ اب اسے

خصوصی رجحان یہ ہے کہ زمان مطلق کو تباہ کر دیتی ہے' علم فلکیات کی جدید دریافتیں ' (اور یہ ایسا شعبہ علم ہے جس میں دور حاضر کے سائنس دان اپنے آپ کو متواتر دھوکا دیتے رہتے ہیں) نہ تو ان نظریات کی تائید کرتی ہیں' اور نہ تردید کرنے کے قابل ہیں۔ اس میدان میں درست یا نادرست معیار نہیں۔ اور اس لیے اس معیار پر مفروضات کا جائزہ نہیں لیا جاسکتا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ بے نظمی اور مصنوعی تصورات جو اس میں شامل ہوچکے ہیں۔ کیا یہ مفروضات تابکاری اور ہری حرکیات نے پیدا کیے ہیں! اور کیا بطور ایک مفروضہ اپنا دفاع کرنے کے قابل ہے ؟ گر یہ ممکن ہے کہ اس نے ان طبیعاتی مقادیر سے دست برداری اختیار کرلی ہو' جن کی منطقی تعریف کے لیے زمان شامل ہو چکا ہو۔ اور قدیم سکونیات کے بر خلاف مغربی حرکیات صرف مقادیر سے آشنا ہے۔ طوالت کے مطلق پیانوں اور جامد اجسا کا کوئی وجود نہیں۔ اور اس کے ساتھ ہی مقداری تقسیم کے مطلق امکانات اور بدیں وجہ کلاسیکی تصور کیت اور اسراع او قوت کے مابین مستقل تناسب زمین دوز ہو چکا ہے۔ فعالیت کی مقدار کے بعد جو کہ توانائی اور زمان کی پیدا وار ہے۔ اور جسے جدید غیر متغیر کے طور پر روشناس کرایا گیا تھا' اپنا وجود کھوچکا ہے۔

اگر ہم روتھرفورڈ اور بوہر کے جوہری تصورات کو وضاحت کے ساتھ سمجھ لیں تو صرف اس امر کی نشاندہی ہوتی ہے کہ مشاہدات کے متعدد نتائج جو اچانک فراہم کیے گئے ہیں اور اجرام فلکی کی تصویر کو ذرے میں منعکس کیا گیا ہے ' اورذراتی جھرمٹ کی بجائے جسے ہم اب تک پسند کرتے رہے ہیں۔ اگر ہم یہ مشاہدہ کریں کہ کاغذی محلوں کے مفروضے کس قدر سرعت سے آجکل تیار کیے جارہے ہیں۔ ہر تردید کو پردہ اخفا میں اوجھل کرنے کے لیے ایک نیا مفروضہ تیار کرلیا جاتا ہے اور اگر ہم یہ سمجھ لیں کہ اس حقیقت پر کتنی کم توجہ دی جارہی ہے کہ یہ تصورات خود ایک دوسرے کی تردید کرتے ہیں' یعنی کلاسیکی اور باروق میکانیات ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ تو ہم یہ تسلیم کرنے پر مجبور ہوجاتے ہیں کہ نظام تصورات کا عظیم اسلوب خاتمے کے قریب ہے اور یہ کہ فن تعمیر' فن صورت گری' جو فن کی پیشہ ورانہ صورت تھی ' اور مفروضات کی تشکیل سب اپنا اپنا مقام حاصل کرچکے ہیں۔ صرف تجرباتی دانش وہنر کے تحت ہمارا انتہائی وقار جو تجرباتی ہنر کے تحت قائم ہے۔ اس صدی کی حقیقی پیداوار ہے اور اسی کی وجہ سے ہمارے علامتی نظام کی تباہی پر پڑا ہوا ہے۔

(۱۴)

زوال کی ان علامتیں میں سب سے نمایاں ناکارگی کا تصور ہے۔ جو حر حرکیات کے قانون دوم کا موضوع ہے۔ پہلا قانون بقائے توانائی سے متعلق ہے ' جو جوہر حرکیات کی واضح تضبط ہے۔ مگر اسے مغربی مزاج کی ترتیب وتشکیل تو نہیں کہا جاسکتا' کیونکہ اس میں وجود فطرت محض بطور لزوم اور معاون حرکیاتی سبب کے نظر آتا ہے (ارسطو کے مناعانہ سکونی سبب کے برعکس) فاؤستی عالمی تصور کا بنیادی عنصر صرف رجحان نہیں' بلکہ فعالیت ہے۔ اور اگر اس پر میکانی لحاظ سے غور کیا جائے' تو طریق عمل اور یہ قانون محض اس کارروائی کے ریاضیاتی کردار کو تغیرات اور ثوابت کی ہیئت عطا کرتا ہے۔ مگر قانون دوم مزید گہرائی میں جاتا

ہے اور فطری معاملات میں عصبیت کا مظاہرہ کرتا ہے' اور تصور میکانیات کی مبادیات کو تقدم کادرجہ دیتا ہے

میکانی لحاظ سے ناکارگی کا اظہار' مقداری معیار سے کیا جاتا ہے ' جو لحاتی کیفیت سے متعین کیا جاتا ہے۔ جس کا تعلق اجسام کے خود مکتفی نظام سے ہے۔ اور تمام طبعی اور کیمیائی تبدیلیاں صرف اس میں اضافہ کرسکتی ہیں اور کسی حالت میں بھی کمی نہیں کرسکتیں۔ موافق ترین حالات میں بھی یہ کیفیت ناقابل تغیر رہتی ہے۔ ناکارگی بھی قوت اور عزم ہی کی طرح ایک مخصوص شے ہے (یعنی کسی ایسے شخص کے لیے جسے یہ عالمی تصور دستیاب ہو) جو داخلی لحاظ سے واضح اور بامعنی ہے۔ مگر صاحب اقتدار عامل کے زیر اثر مختلف صورت اختیار کرلیتی ہے۔ مگر اس کا عمل کبھی بھی تسلی بخش نہیں ہوتا۔ اس مقام پر ایک دفعہ پھر عقل ساتھ نہیں دیتی' جبکہ احساس عالم اپنے اظہار کا متقاضی ہوتا ہے۔

فطرت کے طریق عمل کو بالعموم قابل تنسیخ اور ناقابل تنسیخ کے لحاظ سے صنف بند کیا جاتا ہے۔ گویا یہ دیکھنا ہوگا کہ ناکارگی میں اضافہ ہوا ہے یا نہیں۔ قسم اول کی کسی بھی کارروائی میں' آزاد توانائی کو محدود توانائی میں تبدیل کردیا جاتا ہے اور اس طرح مردہ توانائی کو دوبارہ زندہ توانائی میں تبدیل کردیا جاتا ہے۔ لیکن یہ صرف اسی صورت میں ممکن ہوتا ہے ' جبکہ بیک وقت زندہ توانائی کی مزید مقدار کو دوسری کارروائی میں پابند کرلیا جائے۔ مشہور عام مثال کوئلے کا احتراق ہے ' یہ زندہ توانائی کے تبدل کا عمل ہے کہ اسے کاربن ڈائی اوکسائڈ گیس کی صورت میں پابند کرلیا جائے۔ اگر اس کے بعد وجود میں آنے والی مخفی توانائی جو پانی کو بھاپ میں تبدیل کرنے سے وجود میں آتی ہے اور اس سے حرکت ... کا عمل پیدا کیا جاسکتا ہے' تو اس سے ثابت ہوگا کہ مجموعی طور پر دنیا میں ناکارگی کا اضافہ ہوتا رہتا ہے اور یہ کہ نظام حرکیات کسی مخصوص منزل تک پہنچ رہا ہے۔ وہ منزل کوئی بھی ہو سکتی ہے ' ناقابل تنسیخ طریق کار کی مثالیں یہ ہیں: ایصال حرارت' نفوذ ' انتشار ' رگڑ (فرک) ' اخراج نور 'کیمیائی رد عمل ' قابل تنسیخ کشش ثقل ' اهتزاز برق ' برقی مقناطیس کی لہریں اور آواز کی لہریں

جس امر کو ابھی تک پوری طرح سے محسوس نہیں کیا گیا اور جس بنا پر میں نظریہ ناکارگی (۱۸۵۰) کو مغربی ذہانت کے شاہکاروں میں سے تباہی کا پیش خیمہ سمجھتا ہوں' وہ قدیم حرکیات طبیعات میں اس نظریئے کی مخالفت ہے اور وہ حقیقت ہے' جو پہلی دفعہ اس نظریے کے اندر ہی سے وجود میں آئی ہے۔ قانون اول نے علتی واقعات فطرت کی درست تصویر کشی کی تھی' مگر قانون دوم نے ناقابل تسیمیت کو متعارف کرا کے میکانی منطق میں ایک رجحان پیدا کردیا ہے' جس کا زندگی سے گہرا ربط ہے۔ لہٰذا وہ اپنے ہی میدان عمل کی روح سے گہرے تضاد کا باعث ہے۔

اگر ناکارگی کے نظریئے کا اس کے حتمی نتائج تک مشاہدہ کیا جائے تو اس کے نتائج حسب ذیل ہوں گے:

اول: نظریاتی طور پر اس کی تمام کاروائی قابل تنسیخ ہو گی۔ جو کہ حرکیات کا ایک بنیادی مسلہ ہے' اور جسے تحفظ توانائی کے قانون میں پوری قوت سے نافذ کیا جاتا ہے مگر ثانیا": حقیقت میں فطرت کا تمام دستور العمل ناقابل تنسیخ ہے۔ اسے معمل گاہ کے معنوی ماحول میں تجرباتی طور پر بھی منسوخ یا مقلوب نہیں کیا جاسکتا۔ اس سے مراد یہ ہے کہ ایک کیفیت جو ایک دفعہ گزر چکی ہے' دوبارہ وجود میں نہیں لائی جاسکتی ۔ اس سے زیادہ اہم اور کچھ نہیں کہ اسے نظام کے تحت موجودہ حالت میں چھوڑ دیا جائے' بجائے اس کے کہ اسے بنیادی عدم تنظیم کے مفروضات کے سپرد کردیا جائے تاکہ ذہنی مفروضات اور حقیقی تجربات کے اختلافات کو ہم آہنگ کیا جاسکے ۔ کسی مجسم کے چھوٹے سے چھوٹے ریزے (اس سے کم تصور نہیں کیا جاسکتا) ہمیشہ قابل تنسیخ عمل سے گزرتے رہتے ہیں ۔مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ ریزے غیر منظم اور باہم دخل اندازی کے مرتکب رہتے ہیں۔ لہٰذا ناقابل تنسیخ تصویر جو مشاہد کو نظر آتی ہے۔ اس کا تعلق ناکارگی سے ہے' جو واقعات کے امکان کی اوسط سے حاصل شدہ ہے۔ پس یہ نظریہ احصائے احتمالات کا ایک باب بن جاتا ہے۔ اور قطعیت کے بجائے ہم اعداد وشمار طریق کار میں مصروف ہوجاتے ہیں ۔

فی الحقیقت اس مسئلے کی اہمیت پر پوری طرح سے غور نہیں کیا جا سکا' تدریج زمانی کی طرح' نامیاتی حدود میں ' زندگی کے نشیب وفراز میں 'قضاؤ قدر' واقعات ' یہ سب اعداد وشمار کے موضوعات ہیں ' جیسا کہ سب جانتے ہیں کہ اعداد وشمار سب سے بڑھ کر سیاسی اور معاشی عمل کی خدمت کرتے ہیں ۔ جسے آپ تاریخی ترقی کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ گلیلو اور نیوٹن کی کلاسیکی میکانیات میں ان کے لیے کوئی مقام نہ تھا' اور اگر اب اچانک اس موضوع کے مندرجات کو سمجھا جانے لگا ہے اور اعداد وشمار کی مدد سے وہ قابل فہم صورت اختیار کر گئے ہیں۔ قطعیت کے تقدس کے تحت یا اس کے باہر باروق مفکرین متفقہ طور پر اس کا مطالبہ کرتے رہے ہیں۔ تو اس کا کیا مطلب ہے ؟ اس کا مطلب یہ ہے کہ مقصد تفہیم ہماری اپنی ذات ہے۔ اس لحاظ سے فطرت مدرکہ سے مراد وہ فطرت ہے۔ جو ہمیں بذریعہ تجربہ حیات معلوم ہے۔ کیونکہ ہم خود اس میں زندگی گزارتے ہیں ۔ وہ کون سانظریہ ہے جو ہمیں اس کے متعلق کچھ بیان کرتا ہے ؟ (جب خود اس کا کوئی وجود ہے تو اسے اس کا اظہار بھی کرنا چاہیئے) لیکن یہ ذہن نشین رہے کہ واقعیت میں رجعت ناپذیری کا نظریہ کبھی رُوبہ عمل نہیں آتا اور قدیم شدید ذہنی ہیئت کی یادگار کے طور پر قائم ہے ۔ یہ ایک باروقی روایت ہے۔ اس کی قوت کا انحصار اسی روایت پر تھا' جواب ختم ہو چکی ہے۔ عالم تکوین' اور عالم وجود ' قضاؤ قدر اور سلسلہ علت ومعلول ' تاریخی علوم اور عناصر فطرت کی سائنس اب خلط ملط ہونا شروع ہو گئے ہیں۔ اب جو مسائل انسانی ذہن پر حاوی ہیں' وہ حیات 'عمر' سمت ' موت ہیں ۔

رجعت ناپذیری کا مندرجہ بالا بحث کی روشنی اور عالمی طریق کار کے تحت یہی مطلب ہے۔ طبعی زمان کی مزید یہ صورت اظہار باقی نہیں رہی۔ مگر ایک حقیقی تاریخی اور داخلی طور پر زیر تجربہ آنے والے زمان کی تصویر ہے' جو قضاؤ قدر کا ہم معنی ہے ۔

باروق طبیعات اپنی اصل ہیئت میں ایک منضبط نظام پر استوار تھی ۔ اس کی بنیاد مضبوط تھی اور اس کی متعدد شاخیں تھیں۔ اس کی یہ حیثیت اس وقت تک قائم رہی' جب تک اس میں حادثاتی اور امکانی نظریات کا اضافہ نہ کیا گیا۔ ایسے قیاسی نظریات کی مستقل سائنسی حیثیت نہیں ہوتی' اور یہ سائنسی حقائق اور تجربات کی عالمی رفتار پر اثر انداز نہیں ہوتے۔ عالمی تباہی کا نظریہ بھی بعض اصولوں کے تحت پیش کیا جاتا ہے۔ مگر سائنسی لحاظ سے دیکھا جائے تو انھیں اصولوں کے طور پر تسلیم نہیں کیا جاسکتا ۔ یہ گوئٹے کے نظریات ہیں ' جو طبیعات میں شامل ہو گئے ہیں۔ اور اگر ہم گوئٹے کے مناظراتی انداز کی اہمیت کو سمجھ لیں تو ہمیں ان کے حقیقی وزن کا اندازہ ہو جائے گا ۔ کیونکہ ان تصورات میں وجدانی بصیرت کو استدلال کے مقابلے میں لاکھڑا کیا گیا ہے اور زندگی کو موت کے مقابلے میں اور تخلیق کو رسمی قانون کے مقابلے میں استادہ کر دیا ہے۔ علم فطرت کی سنجیدہ ترین صورت ' احساس فطرت اور احساس الٰہی کا شعور ہے۔ اس کے مخالف بنیادوں پر نہیں ۔مگر گزشتہ کچھ مدت سے ان میں فاصلہ بڑھتا جارہا ہے' جس سے مراجعت کا عمل جاری ہو گیا ہے ۔

چنانچہ پھر ایک دفعہ قوت متخیلہ جو حرکیات میں شعبدہ بازی کی اہلیت رکھتی ہے' دوبارہ فاؤستی انسان کی تاریخی آرزو یعنی تحفظ کی علامت کے پردے میں محو عمل ہے؛ اس کا ہدف ماضی بعید اور مستقبل ہے ۔ ماضی میں وہ تاریخ پر انحصار رکھتی ہے اور مستقبل میں وہ اعترافات اور خود نگری پر بھروسہ کرتی ہے۔ وہ گھنٹیاں جو تمام دیہی زندگی میں سنائی دیتی ہیں' زندگی کے اختتام کا پیمانہ ہیں ۔ وہ صرف مزامیری موسیقی ہے۔ بنگری کی صنعت نہیں۔۔۔۔۔۔۔ اپنے مقصد کی طرف رواں دواں ہے (زمان کا) یہ مقصد مغرب کے ہر تصور حیات میں بیان کیا جاچکا ہے یعنی تیسری سلطنت دور جدید ۔ جو انسانی مقصد اور موضوع ارتقاء ہے۔ اور اسے تمام فاؤستی فطرت کے معینہ انجام کے طور پر قبول کرلیا گیا ہے' یعنی ناکارگی ۔

سمتی احساس یعنی ماضی اور مستقبل کا تعلق ' قوت کے تصورات میں ظاہر ہے' جس پر کہ عالمی چیستان میں قدامت کی اہمیت لا مذہبی نظریات کی صورت میں نمایاں ہو رہی ہے' ناکارگی کے نظریئے سے آج مراد یہ ہے کہ دنیا اپنے لازمی داخلی ارتقاء کے حصول کے بعد اپنے خاتمے پر پہنچ چکی ہے ۔

(۱۵)

ہم اس مضمون کے آخر میں مغربی سائنس کا خاکہ پیش کرتے ہیں ۔ ہمارے آج کے نظریات کے مطابق آہستہ خرام زوال واضح نظر آتا ہے ۔

قضاؤ قدر کے مستقبل کے متعلق ناگزیر فیصلوں کے متعلق قبل از وقت بیان کی صلاحیت کا انحصار علم التاریخ کے مطالعے پر ہے 'جو فاؤستی ثقافت کی مخصوص صفت ہے۔ کلاسیکی عہد کے لوگ مر گئے ۔ ہم بھی

مرجائیں گے ۔ لیکن وہ لاعلمی میں مارے گئے۔ وہ بقائے دوام پر اعتقاد رکھتے تھے اور آخری یوم تک وہ پورے اطمینان سے اپنے دن گزارتے رہے۔ وہ ہر روز کو دیوتاؤں کا عطیہ قرار دیتے۔ مگر ہم اپنی تاریخ سے واقف ہیں۔ ہمارے سامنے ایک آخری روحانی بحران نظر آرہا ہے' جو تمام یورپ اور امریکا کو اپنے شکنجے میں جکڑلے گا۔ اس کا طریق کیا ہوگا۔ اس کا جواب یونانیوں کے سبق آموز انجام میں ملے گا ۔ عقل محض کا المیہ۔۔۔۔ جس کے شعور سے ہم محروم ہیں ۔ کیونکہ ہم خود ہی اپنے آپ میں اس کی معراج دیکھتے ہیں ۔۔۔ جیسا کہ ہر ثقافت میں ہوتا ہے کہ قدیم اور جدید انسان کے ادوار آتے ہیں اور اس کے بعد باقی کچھ نہیں رہتا۔ اس عہد کا سب سے ممتاز اظہار حقیقی سائنسی علوم میں ہوتا ہے ۔اس کے ساتھ فصاحت بلاغت اور سلسلہ علت و معلول کو بھی شامل کرلیں' قدیم دور میں آئی عون اور ہمارے زمانے میں باروق اس کے مضبوط اعضاء تھے۔ اور اب جبکہ یہ تنزل کے ڈھلوان پر مائل بہ سفر ہے تو یہ کون سا راستہ اختیار کرے گا ؟

اسی صدی میں' میں یہ پیشین گوئی کرتا ہوں کہ سکندر اعظم کے سائنسی دور کی طرح' بڑی بڑی کامرانیاں حاصل ہوں گی۔ جن کی حتمی تضبیط کی صورت میں ایک نیا داخلی عنصر وجود میں آئے گا' جو سائنس کی فتح کے عزم کو ایک طرف پھینک دے گا ۔ قطعی سائنس خود اس کی تلوار پر گر پڑے گی۔ پہلی دفعہ اٹھارویں صدی میں اس طریق کار کو آزمایا گیا۔ اور پھر انیسویں صدی میں اس سے قوت آزمائی کی گئی ۔اور اب اس کے تاریخی کردار کا تاریخی جائزہ لیا جارہا ہے۔ مگر فلسفیانہ تشکیک سے بھی ایک راستہ مذہبیت کی طرف نکلتا ہے جو کسی ثقافت کا نتیجہ تو ہو سکتا ہے مگر تمہید نہیں۔ جو لوگ ثبوت کے عادی ہوتے ہیں' وہ اعتقاد کی آرزو رکھتے ہیں۔ جراحی کی نہیں ۔

فرد کتابوں کو ایک طرف رکھ کر ان سے دست بردار ہو جاتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو اعلیٰ سائنسی معقولات میں گم نہیں کرنا چاہتا۔ مگر سائنس صرف عظیم عالمان کی زندہ فکر میں قائم رہتی ہے' اور کتب کی کوئی حیثیت نہیں۔ وہ مستحق انسان کے لیے زندہ اور مؤثر حیثیت کی حامل نہیں ۔ سائنسی نتائج محض ذہنی روایات کی مدات ہیں۔ اگر سائنسی معاملات کو اہم واقعات کی حیثیت نہ ملے تو یہ سائنس کی موت ہے۔ اور دو صدیوں کی بدمستی کا نتیجہ سائنسی شکم سیری ہی ہے۔ یہ صرف افراد تک محدود نہیں بلکہ ثقافت کی روح بھی کافی حد تک سرشاری کا شکار ہے۔ اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس نے اپنے رویئے کا اظہار روز بروز کم ازکم محققین کی تعداد کو میدان میں لانے کی صورت میں کیا ہے۔ کلاسیکی سائنس کی عظیم صدی تیسری قبل از مسیح تھی' جوارسطو کی موت کے فوراً" بعد شروع ہوئی اور جب رومی اقتدار میں آئے اور ارشمیدس کی وفات ہوئی تو یہ سائنس کا خاتمہ تھا۔ ہمارے دور میں انیسویں صدی سائنس کے فروغ کے لیے اہم ترین ہے۔ گاس اور ہیلوٹ جیسے سائنس دان ۱۹۰۰ء تک مر چکے تھے۔ طبیعات میں بھی کیمیا ' حیاتیات اور ریاضی کی طرح عظیم ماہرین وفات پاچکے ہیں۔ اور ہمیں نظانت کے میدان میں قحط الرجال کا سامنا ہے۔ جو سائنس سے متعلق مواد کو جمع کر کے مرتب کرتے ہیں اور حتمی دریافتوں اور ایجادات کا باعث بنتے ہیں۔ جیسا کہ رومی دور میں سکندری علماء کا وطیرہ تھا۔ ہر وہ شے جس کا زندگی کے حقائق ' سیاسیات ' تیکنیکی معاملات یا معاشیات

سے کوئی تعلق نہ ہو' عمومی معاملات کی مظہر ہوتی ہے۔ لائسی پس کے بعد کوئی عظیم پیکر تراش 'کوئی فن کار ایسے درجے کا ظاہر نہیں ہوا' جسے محرم قضاؤ قدر قرار دیا جائے ۔اور معتقدین تاثریت کی جماعت کے بعد کوئی صورت گر (نقاش) اور ویگنر کے بعد کوئی موسیقار وجود میں نہیں آیا ' زاروں کے عہد کو نہ فن کی ضرورت تھی' نہ فلسفے کی۔ ایراتوستین اور ارشمیدس ' دو تخلیق کار تھے 'اور انھوں نے پوسی ڈونی اس اور پاپائی کا مقام حاصل کیا۔ مگر ذوق کے متلاشی بطلیموس اور گیلان جو سب سے بعد آئے ' محض نقل کرنے والے تھے۔ مگر جس طرح روغنی مصوری اور مزامیری موسیقی نے چند صدیوں میں اپنے کمال کی انتہا کو چھولیا ' اسی طرح حرکیات بھی جس کا آغاز ۱۶۰۰ء ہوا' آج خستگی کا شکار ہے ۔

مگر اس سے قبل کہ پردہ گر جائے ' تاریخی فاؤستی روح کے لیے ایک فرض منصبی باقی ہے' جس کا ابھی تک تعین نہیں ہوا۔ بلکہ ابھی تک یہ بھی قرار نہیں پایا کہ اس کی انجام دہی ممکن ہے۔ اسے ابھی تک تمام شعبہ ہائے سائنس کی صوریات کو تحریر میں لانا ہے۔ جسے یہ دریافت کرنا ہوگا کہ کس طرح تمام قوانین' تصورات ' اور نظریات داخلیت کی سمت باہم بطور ہیئت آویزاں رہتے ہیں۔ اور فاؤستی ثقافت کے طریق حیات میں ان کی بدولت کیا ظہور میں آیا ہے۔ نظریاتی طبیعات کی بازگشت کیمیا اور ریاضی کی مقدار علامات ۔۔۔۔ گویا وجدانی طور پر یہ عالم میکانیات کی کلی فتح ہو گی۔ ایک دفعہ پھر مذہبی زاویہ نگاہ عالم' قیافہ وقیاس کی بھرپور کوشش کہ وہ اظہار وعلامات کو اپنے میدانِ عمل میں جذب کرلے ۔ ایک ایسا دن آئے گا کہ ہمیں یہ سوال کرنے کی ضرورت نہ ہوگی' جو انیسویں صدی کے لوگوں نے کیا تھا کہ کیمیائی الف یا قائمہ مقناطیسیت کے تحت کون سے قابل جواز قوانین ہیں ۔۔۔۔ بلکہ فی الحقیقت ہم متعجب ہوں گے کہ اعلیٰ درجے کے دماغ مل کر ایسے سوالات پر غور و فکر کررہے ہیں۔ ہم یہ سوال کریں گے کہ یہ صورت احوال فاؤستی روح کے لیے کب تجویز کی گئی اور یہ کیسے ہوا کہ صرف ہمیں ہی اس کام کے لیے کیوں منتخب کیا گیا اور صرف ہمیں ہی یہ کام تفویض کیا گیا اور یہ کامرانیاں ہمارے نصیب ہی میں کیوں لکھی گئیں ۔ اور ہم نے اسی تناظر کے تصویری پردے میں یہ سب کچھ کیسے حاصل کر لیا۔ مگر ہمیں یہ اقرار کرنا ہوگا کہ ابھی تک تو ہمیں اس اندازے کا شائبہ تک نہیں کہ ہماری مشہور مقصدی اقدار اور تجربات کے پردے کے پیچھے صرف تجلیات کی دنیا ہے یا کچھ قابل اظہار بھی ہے ۔

علیحدہ علیحدہ شعبہ ہائے سائنسی علوم ' اصولیات علم (علمیات) طبیعات 'کیمیا ' ریاضی ' فلکیات ' بڑی سرعت سے ایک دوسرے کے قریب آرہے ہیں ' اور ایسے مقام پر پہنچ رہے ہیں کہ ان کے نتائج یکساں ہوں گے اور مختلف صوریات عالم کے ادغام کا مسئلہ درپیش ہوگا ۔ جو ایک طرف تو ایسے نظام اعداد کی تخلیق کا باعث ہوگا' جو ایک طرف تو اپنے مزاج کے لحاظ سے عملیاتی ہوگا اور قوانین وقواعد کی تعداد کو کم کر دے گا اور دوسری طرف نظریات کی کم تعداد کا مجموعہ ان شمار کنندگان پر نسب نمائی کرے گا۔ جو بالآخر محض گزشتہ دور کی اساطیری داستان سرائی ثابت ہو گی ۔ جن کی جدید دور میں کوئی اہمیت نہ ہو گی اور انھیں ایسی قیاسی تصاویر کا درجہ دے دیا جائے گا جو مبادیات کے طور پر استعمال کی گئیں۔ یہ تبدیلی ابھی تک مشاہدے میں

نہیں آئی ۔ اس کا سبب یہ ہے کہ کانٹ کے دور سے لے کر لینینز تک کوئی ایسا فلسفی نہیں گزرا جسے تمام سائنسی علوم پر عبور حاصل ہو اور وہ تمام قطعی سائنسی مسائل پر حاوی ہو ۔

صرف ایک صدی قبل طبیعات اور کیمیا ایک دوسرے کے لیے بالکل اجنبی تھے ۔ مگر آج ان کو علیحدہ علیحدہ زیر عمل نہیں لایا جاسکتا۔ تحریری ہیت تجزیہ ' تابکاری ' اشعاع حرارت باہم مشترک موضوعات ہیں۔ جبکہ پچاس سال قبل علم کیمیا کی روح کا ریاضی کے بغیر اظہار کیا جاسکتا تھا۔ اور آج کیمیائی عناصر اپنے آپ کو ریاضیاتی تغیر پذیر اور مستقل پیچیدگیوں میں شامل ہونے کے لیے محو پرواز ہیں۔ اس علمی ترقی اور عناصر کی جامع تفہیم کے بعد اقدار کا آخری نشان تک ختم ہو چکا ہے' اور اس کے متعلق کلاسیکی اور صنائی کی اصطلاحات کی کوئی وقعت باقی نہیں رہی۔ علم الابدان نامیاتی کیمیا کا ایک باب بن رہا ہے۔ اور اب وہ احصائے صفاری کے طریقوں کو استعمال کررہا ہے۔ قدیم طبیعات کے شعبہ جات کو جسمانی حواس کے حوالے سے شناخت کیا جا رہا ہے۔ مثلاً" صوتیات' بصریات اور حرارت ' سب تحلیل ہو کر مادے کی حرکیات میں شامل ہو رہے ہیں' اور ایثر کی حرکیات میں بھی ۔ اور اس کے بعد بھی یہ اپنی حدود کو ریاضی کے اصولوں کے تحت واضح اور قائم نہیں رکھ سکتے۔ علمیات کے گزشتہ مباحث اب نظریاتی طبیعات کے ارفع تجزبات میں متحد ہو رہے ہیں' اور ایسے مقام پر پہنچ رہے ہیں' جہاں رسائی دشوار ہوتی جارہی ہے ۔وہ ایسا میدان ہے جس کی مثال میں نظریہ اضافت براہمان ہے' یا اسے وہاں موجود ہونا چاہیئے۔ اور وہ علامتی زبان جس میں نظریہ صدور تابکاری بیان کیا جاتا ہے' تکمل طور پر غیر حسی بنا دیا گیا ہے ۔

کیمیا کا ایک وقت فرض منصبی یہ تھا کہ وہ عناصر کی صفات کا جلداز جلد تعین کردے ۔ مثلاً" گرفتی بند ' وزن ' کشش (الف) متعاملیت وغیرہ ۔ مگر اب ان معقول فرائض سے جان چھڑانے کی کوشش میں ہے۔ عناصر کی نشاندہی اس طرح کی جارہی ہے کہ ان کے ماخذ مرکبات میں ان کے اطوار کا فرق بیان کردیا جائے۔ ان کو مختلف اکائیوں کی پیچیدہ صورتوں میں پیش کیا جاتا ہے' جو وہ عملاً" (فی الحقیقت) اظہار کرتے ہیں۔ جو بطور ارفع عناصر کے ان سے مخصوص ہے۔ اگرچہ عملاً" انھیں ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا ۔ مگر تابکاری کے عمل میں وہ باہم شدید فرق کا مظاہرہ کرتے ہیں ۔ اشعائی توانائی کے صدور سے عمل تنزلی جاری ہو جاتا ہے ۔ اس کی بنیاد پر ہم کسی عنصر کے دورانیہ حیات کا تعین کرسکتے ہیں۔ عناصر کے ابتدائی تصور کے ساتھ رسمی اختلاف کے بعد اور جدید کیمیا کی وہ روح جسے لووینیئر نے تخلیق کیا ہے' یہ تمام رجحانات باہم مل کر تصور ناکاری کے قریب آرہے ہیں۔ اس کے آثار اس کی سلسلہ علت معلول اور قضاؤ قدر سے انقطاع میں ملتے ہیں ۔ اور ان سے اس راستے کی بھی نشاندہی ہوتی ہے' جو ہماری سائنس نے اختیار کیا ہے۔ اس کے برخلاف وہ دریافت جس کے منطقی اور متعدد نتائج جو عقل محض اور استدلال کی تشکیل سے بالکل ہم آہنگ ہیں' اور علاوہ ازیں وہ تمام نظریات ظاہر ہوچکے ہیں' جو ان اعداد کا اخفا کر رہے تھے۔ اب وہ فاؤستی دستور حیات میں اپنا علامتی اظہار کررہے ہیں ۔

اب جبکہ ہمارا مطالعہ خاتمے کے قریب ہے' تو ہمیں فاؤستی نظریہ اجتماعیت کا ضرور تذکرہ کرنا چاہیئے' جو ہمارے جدید سائنسی علوم میں سب سے گراں بار ہے۔ قدیم ریاضی سے اس کا اختلاف شدید ترین ہے۔ اس کا موضوع واحد مقادیر نہیں ' بلکہ یہ مجموعہ مقادیر کو زیر بحث لاتی ہے۔ (یا جملہ مقاصد کو) اور اس سب میں صوری مشابہت پیدا کرتی ہے۔ مثال کے طور پر معلومہ نوعیت کی تمام تفرقاتی مساوات کے مربع اعداد ۔ اس سے جس مجموعے کا تصور ایک جدید اکائی کے طور پر پیدا ہوتا ہے' جو اعلیٰ ترتیب کے اعداد پر مشتمل ہے ۔ اور اس کی وجہ سے ایک جدید معیار وجود میں آتا ہے۔ جسے اثر آفرینی کی قوت ترتیب' تسویہ صورت وشکل' قانون سازی اور قابل نفاذ طریق کار جو اس میزان پر پورا اترے۔ اور نظریہ تفاملیت میں حقیقی توسیع مل گئی تھوڑا تھوڑا کرکے اس نے تمام ریاضی کو جذب کرلیا ہے۔ اور اب وہ نظریہ متغیرات کو نظریہ اجتماعیت کے اصولوں کے تحت زیر بحث لارہا ہے' اور اس میں نظریہ اجتماعیت کے اقدار اور متغیرات کے اصولوں کے کردار اور فعالیت کے متعلق امور کو زیر غور لارہا ہے۔ فلسفہ ریاضی اس سے خوب آگاہ ہے کہ حتمی غورو فکر برائے اعداد خالص منطق کے ساتھ ملحق کردیے جاتے ہیں اور الجبرے کی منطق کے متعلق بحث ہمیشہ بے نتیجہ رہتی ہے۔ لہٰذا علم ہندسہ کے بدیہات ' علمیات کے باب کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں ۔

وہ مقصد جس کے لیے یہ تمام جدوجہد جاری ہے' اور جسے فطرت کا ہر طالب علم اپنی داخلی ا نگیخت سمجھتا ہے' وہ خالص عددی ماورائیت ہے۔ جس میں خالص عددی کا مرانی اور اس کی تحلیاتی زبان سے تبدیلی جو عام آدمی کی سمجھ میں نہ آسکے۔ اور جس کا حسی طور پر ادراک ممکن نہ ہو ---- مگر وہ زبان جسے فاؤستی لامتناہی علاماتی مکان داخلیت کا لزوم عطا کرتی ہے۔ ان حتمی فیصلوں پر گہری تشکیک روح کا قدیم روی مذہبیت سے رشتہ استوار کردیتی ہے۔ وہ معلوم غیر نامی اجسام جن کی دنیا بھر میں جراحی ہو چکی ہے' یعنی یہ عالم بطور فطرت اور بطور نظام اپنے آپ کو اتنی گہرائی میں لے گیا ہے کہ اس نے خالص فاعلی اعداد کے دائرے میں مقید کرلیا ہے ۔ مگر جیسا کہ ہمیں معلوم ہے کہ عدد ہر ثقافت کی ایک ابتدائی علامت ہے' لہٰذا خالص اعداد تک رسائی کا طریق شعور بیدار تک مراجعت ہے۔ تاکہ اس کے رازہائے سربستہ سے آشنائی حاصل ہو' اور اس کے رسمی لزوم سے آگاہی حاصل ہو سکے۔ جب مقصد تک رسائی حاصل ہو جائے تو پھر یہ وسیع اور بے معنی جامہ جو فطری اور طبعی سائنسی علوم کے گرد تنا ہوا ہے' خود بخود پار چات میں تقسیم ہو کر گر جاتا ہے۔ حقیقت میں اس کی کوئی حیثیت نہ تھی ۔ یہ صرف عقل محض کی داخلی تشکیل تھی۔ یہ ایک قواعد کا سلسلہ تھا' جس کے متعلق اس نے سمجھ رکھا تھا کہ اس کی مدد سے ظاہری انکشافات سے مستفید ہوا جا سکے گا۔ اور ان کی مدد سے حقیقت تک رسائی ہو سکے گی۔ مگر اس جامے کے اندر جو ہمیں ملتا ہے' وہ دوبارہ قدیم اور سنجیدہ ترین اساطیری ہی ہے' جو خود حیات کی ابتدائی تکوین ہے۔ انسانی تجسیمی ماہیت کے متعلق سائنس کو جس قدر کم اہمیت پر اعتقاد ہے ۔ حقیقت میں اسے اتنی ہی زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ ایک ایک کر کے یہ منفرد انسانی روایات کو ترک کرتا جارہا ہے' اور تصویر فطرت علیٰ ہذا ان صفات سے محروم ہوتی جارہی ہے۔ حالانکہ بالآخر جو باقی بچے گا' وہ صرف بنی نوع انسان ہی کی ذات ہے۔ خالص اور تکمل۔ قدیم روی روایات سے مذہب کی عالمی صورت کا آغاز ہوا۔ شہری تمدن کی روح جو کہ لامذہبی طبعی سائنس کا ہمزاد تھا۔ اور جب کہ

سائنسی دور کا سورج غروب ہورہا ہے اور تشکیک فتح یاب ہورہی ہے' بادل چھٹ رہے ہیں اور نئی سحر کے خوب صورت مناظر اپنی تمام نمایاں حسن وخوبی کے ساتھ واضح ہو رہے ہیں۔ حتمی تنقیح جس پر فاؤستی دانائی کا انحصار ہے۔ اگرچہ اس کا مظاہرہ اس کے معدودے چند خوش قسمت لمحات میں ہی ہوتا ہے -- وہ یہ ہے کہ تمام علوم کو بنی نوع کی تبدیلی ہیئت کے وسیع نظام میں تبدیل کردیا جائے۔ علوم حرکیات اور علمی تجزیات کا فریضہ' رمی زبان اور بیان کردہ موضوعات کے معانی و مطالب کی وضاحت ہے۔ جس طرح کہ رومانوی آرائش ' رومی گرجے ' جرمن عقائد ' اور نسبی کیفیات اپنے اپنے پس منظر اور دائرہ عمل میں کرتے رہے ہیں ۔ ان میں سے ہر ایک میں ایک ہی عالمی احساس کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ سب اکٹھے وجود میں آئے اور اکٹھے ہی پروان چڑھے ۔ یہ فاؤستی ثقافت کی تخلیق ہیں۔ اور دنیا اور لامتناہی مکان کی اسٹیج پر اسی ثقافت کو بطور ڈراما پیش کرتے ہیں۔ متعدد سائنسی پہلوؤں کو اگر متحد کردیا جائے اور انھیں ایک وحدت میں منسلک کردیا جائے' تو ان پر عظیم فن کے امدادی نغمے کا نشان لگ جائے گا۔ وہ ایک لا محدود کائناتی فضائے بسیط کی صفاری موسیقی ہوگی۔ یہی اس روح کی گہری' بے سکون' تشنہ آرزو ہے جیسا کہ منظم پیکر تراشی اور اقلیدسی کائنات کلاسیکی ثقافت کے باشندوں کے لیے باعث اطمینان تھی۔ یہ فاؤستی ثقافت نے ایک منطقی تردم کے تحت عقل وخرد کی مدد سے ایک شدید حرکی عملیاتی ضرورت کو پورا کرنے کے لیے تخلیق کیا۔ اور پھر اسے آمرانہ محنت شاقہ کے تحت ترقی دی' تاکہ یہ عالمی سائنسی معراج کا مقام حاصل کرسکے ۔ یہ آئندہ دور کی ثقافتوں کے لیے فاؤستی ثقافت کی روح کا ایک عظیم ترکہ ہے' جو ماورائے ادراک بوقلموں اشکال کا مجموعہ ہے۔ ممکن ہے کہ آنے والی نسلیں اسے نظر انداز کردیں۔ اور اس کے نتیجے میں اس قدر جدوجہد کے بعد مغربی سائنس اپنے روحانی مقام کی طرف مراجعت کرلے۔

زوالِ مغرب

(جلد اول)

تصنیف: اوسوالڈ سپینگلر